Altre pubblicazioni della stessa Autrice

ACQUARELLI (esaurito).
ALLA CORTE DEL RE INTELLETTO (*).
RITRATTI A PASTELLO.
A VEGLIA.
CREAZIONI DI UN POETA.
IDILLÎ.
UN ARTISTA FIORENTINO DEL CINQUECENTO.
PAPÀ GOLDONI.
IL CAVALIERE DELLA POVERTÀ.
GLI DEI DELL' OLIMPO.
CHIACCHIERE DI UN VECCHIO CELIBE.
FIGURE D' ARAZZO.
ALCUNI POETI E PROSATORI INGLESI.
IL PIFFERO MAGICO.

In preparazione:

IMPRESSIONI D' ARTE.

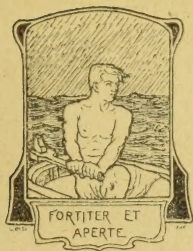
(*) 5 edizioni. Premiato come libro di testo e lettura per le scuole dal Ministero della Pubblica Istruzione.

EVELYN

ANTICHI PITTORI ITALIANI

CONVERSAZIONI ARTISTICHE ILLUSTRATE

PER LA GIOVENTÙ

(1° Migliaio)

EDIT. — A. SOLMI — MILANO

1905

A

SOFIA BISI ALBINI

SCRITTRICE ILLUSTRE E GENTILE

ANIMA INTUITIVA D'ARTISTA

QUESTE CONVERSAZIONI

SUGLI ANTICHI PITTORI ITALIANI

OFFRE

PER AFFETTUOSO RICORDO

L' AUTRICE

INDICE

PARTE PRIMA.

PROEMIO

L' infanzia della pittura — Il sentimento dell' arte nel Duecento — La differenza tra l' arte cristiana e quella pagana — La prima scintilla — Il risveglio — La Toscana culla dell' arte.

PROEMIO

L'arte della pittura era in Italia nel Duecento nella sua infanzia. I pochi artisti di quel tempo seguivano ancora le antiche tradizioni, nè avevano imparato a dipingere secondo le regole della proporzione, della prospettiva e dell' anatomia; regole indispensabili per chi vuol rappresentare il corpo umano in tutta la sua verità e naturalezza.

La dissezione dei cadaveri allo scopo di studio, non era allora permessa dalla Chiesa; e lo studio del nudo, cioè dal modello vivo, come vien praticato adesso nelle Accademie d' arte, sarebbe forse sembrato poco decente a quei bravi pittori ducentisti imbevuti de' pregiudizi e delle superstizioni del tempo in cui vivevano.

Non è perciò da meravigliarsi se i loro dipinti mancassero di giuste proporzioni e di prospettiva; se le loro figure di Madonne e di santi fossero stecchite e poco naturali.

Essi non si curavano, del resto, di rappresentare la figura umana come la vedevano; si contentavano di raffigurarla come simbolo religioso. Quando dipingevano una Madonna, per esempio, la loro immaginazione di essa era quella di un essere soprannaturale e divino; e nella loro pia ingenuità, quei pittori avrebbero creduto di commettere quasi un sacrilegio se avessero preso per modello qualche donna viva *per rappresentare, sotto alle sue sembianze, la Madre di Dio!*

Il sentimento dell' arte era allora affatto diverso da quello dell' antica Grecia od antica Roma, ove il corpo umano, in tutta la sua bellezza naturale, veniva rappresentato al vero dagli artisti in quelle loro opere immortali, che, oggi, ammiransi nelle gallerie e nei musei.

Il vecchio Paganesimo aveva, difatti, reso onore supremo alla bellezza materiale del corpo: il Cristianesimo, invece, proclamò la superiorità della bellezza spirituale dell' anima. Il Medioevo, poi, nel suo ascetismo, esagerando il concetto cristiano, disprezzò il corpo al punto di trascurare lo studio delle forme umane; e perciò l' arte rimase sopita, per molto tempo, come in un profondo letargo.

Simile alla bella dormiente del bosco incantato, nel grazioso racconto delle fate, l' Arte stava aspettando, nel Duecento, un tocco risvegliatore; e questo tocco doveva giungerle propizio per mezzo del primo Rinascimento; cioè in quel periodo quando sorgevano sull' orizzonte intellettuale della Italia i due fulgidi astri di Dante e di Giotto.

Così l' Italia, verso la metà del Duecento, incominciò a destarsi a quel soffio vivificatore ad un sentimento del bello, che, dapprima, si sforzò di tradurre in opera per mezzo del Mosaico, poi della Scultura, ed in ultimo della Pittura.

Da Pisa, l' antichissima città toscana — allora potente signora del mare — venne quella prima scintilla che doveva, in seguito, attraverso i secoli, accendere in tutta l' Italia sì viva fiamma. Essa diede luce ai valorosi artisti — Giunta Pisano, Nicola, Giovanni, e, più tardi, Andrea — tutti noti sotto il nome generico de' Pisani — i quali furono i primi a maneggiare da maestri lo scalpello ed il pennello e dare l' esempio luminoso, che venne presto imitato da altri artisti toscani.

Poichè, bisogna sapere che il merito del glorioso inizio devesi alla Toscana, chiamata appunto per ciò culla dell' Arte.

Allora, in varie città della Toscana, si destò, come per

incanto, il genio pittorico: Siena ebbe il suo famoso Guido; *Lucca, il suo Diodato; Arezzo, il suo Margaritone; e Firenze, Cimabue, il più grande di tutti i pittori del Duecento e chiamato* Padre della Pittura *appunto perchè tentò per il primo di liberarla dalle pastoie in cui l'ignoranza delle leggi del disegno e della natura l'avevano fin' allora tenuta come prigioniera.*

Dei principali di questi antichi pittori Italiani, voglio ora intrattenervi, cari miei lettori, raccontandovi in modo famigliare la loro vita, mostrandovi l'uomo nell' artista, e l'artista, alla sua volta, nelle sue opere immortali, lieta se questi miei cenni modesti faranno nascere in voi il desiderio di studiare la storia di quella Pittura che irradiò l'Italia di tanta gloria, e che forma tuttora, specialmente per gli stranieri, il suo fascino maggiore, la sua più irresistibile attrattiva, consacrandola come terra di eterna bellezza, come regno fatato ed immortale dell' Arte.

EVELYN.

I.

CIMABUE

(1240-1302)

Giovinezza di Cimabue — Primi lavori — La sua famosa Madonna — Allegrezza popolare — La visita di un re ad un artista — Ciò che disse Dante di Cimabue.

GIOVANNI CIMABUE

(1240-1302).

Giovanni Cimabue nacque nel 1240 a Firenze, città che ebbe il primato su tutte le altre dell' Italia nel dare i natali ad uomini illustri, in ispecie ad artisti; tantochè fu spesso chiamata l' Atene d' Italia.

Difatti, come una volta, Atene raccoglieva in sè il fiore dell'ingegno dell' antica Grecia; così Firenze fu culla o ritrovo dei più celebri Italiani durante tutto il periodo che fu chiamato del primo e del secondo Rinascimento, perchè due volte il mondo artistico antico parve, in essa, risorgere.

Il « Padre della pittura » nacque dalla nobile famiglia dei Cimabue, ed avendo rivelato fino dai primi anni il suo bell' ingegno, fu mandato a studiare presso un frate, suo parente, che viveva nel convento di S. Maria Novella, ove insegnava ai novizi a leggere ed a scrivere.

Cimabue si mostrò svogliato in quanto allo studio, e solo avido di imparare il disegno, per cui sentiva una forte inclinazione.

Il suo ingegno invero non chiedeva altro che il migliore mezzo di potersi sviluppare, e l'occasione propizia non tardò a presentarsi, poichè intorno a quegli anni erano venuti dalla Grecia a Firenze alcuni valenti pittori per dipingere affreschi nella chiesa di S. Maria Novella. Il giovane prese grande interesse a vederli lavorare, e si mostrò così intelligente e così desideroso di imparare, che trovò buona grazia presso quegli artisti stranieri, e fu da loro istruito nel maneggiare il pennello e nel mescolare i colori.

Allora, il Cimabue si mise con tanto ardore a studiare la pittura, che, in breve tempo, avendo superato in valentìa gli stessi suoi maestri, incominciò a dipingere per conto proprio, nelle chiese di Firenze ed a ricevere numerose ordinazioni di pitture sacre, perchè i soggetti religiosi erano i soli allora trattati dai pittori e dagli scultori.

La sua operosità fu grande, perchè egli lavorò non soltanto a Firenze, ma anche ad Assisi nella Basilica di S. Francesco, ove più tardi Giotto suo scolare, doveva condurre a maggiore perfezione la incominciata storia del serafico Poverello.

La fama di Cimabue si era talmente estesa, che i Pisani lo invitarono ad eseguire il mosaico dell' Abside nel loro splendido Duomo già in gran parte costruito, ma non ancora terminato nei particolari dell' ornamentazione.

Cimabue per compiacere a quel popolo artistico, fece il disegno del magnifico mosaico rappresentante il Cristo in gloria, seduto sopra un trono, nell'atto di benedire il mondo.

Tornato a Firenze, egli eseguì numerose pitture su legno per altare. Celebre fra queste è la grande *tavola* o *Maestà* rappresentante la Madonna col Bambino, seduta in trono e circondata da sei angeli, che trovasi tuttora in una oscura cappella di S. Maria Novella.

Questo bel quadro, dai colori già smaglianti, ma ora anneriti, dal lucido fondo d'oro, destò tra i Fiorentini di quel tempo tanto entusiasmo, che venne trasportato in trionfo a braccia tra la folla plaudente, dallo studio del pittore fino alla chiesa di S. Maria Novella, alla quale era destinato.

Ci narra il vecchio biografo Vasari, che tanto fu il tripudio popolare in quella fausta occasione, che la strada di dove passò il prezioso dipinto, nel suo transito, venne, d'allora in poi, chiamata *Borgo Allegri*, nome che tuttora conserva.

Ma la critica moderna afferma invece, con maggiore probabilità, che quella strada prese nome dalla famiglia degli *Allegri*, che, una volta, vi abitava.

Altra poetica storiella dice che mentre Cimabue dipingeva quella sua famosa Madonna, fu visitato nel suo studio o *bottega*, come allora chiamavasi, dal re Carlo d' Angiò, il

Madonna col Figlio e Angeli

(CIMABUE).

Firenze - Chiesa di S. Maria Novella.

quale, trovatosi di passaggio per Firenze, volle vedere il gran maestro fiorentino, e a tale scopo si recò in grande pompa, con numeroso seguito, alla modesta casa di lui, situata in mezzo ad un orto presso l'antica porta S. Piero.

Il re si trattenne a lungo ad ammirare la pittura non ancora terminata; e, come dice curiosamente il Vasari: « nel mostrarsi al Re, vi concorsero tutti gli uomini e tutte le donne di Firenze, con grandissima festa e con la maggiore calca del mondo ».

Lo scrittore inglese Symonds, nel suo bel libro sul *Rinascimento dell'Arte in Italia*, parlando di questa allegrezza popolare ed artistica, osserva:

« Questa fu la festa della nascita di ciò che oggi il mondo ammira ed apprezza come *pittura italiana*. In questo atto pubblico di gioia, il popolo fiorentino riconobbe e rese entusiastico onore all' arte risorta dalla tomba e venuta tra esso.

« Pensiamoci un po' sul serio! È ben meravigliosa cosa davvero che tutto un popolo, tutta una cittadinanza, accogliesse con simile modo gioioso la venuta tra esso di un nuovo elemento di forza e di bellezza, sotto forma d' arte. E ciò prova la delicata sensibilità del popolo fiorentino per le cose belle; mostra pure quanto questa viva simpatia emanante spontanea dal popolo stesso, fosse atta ad ispirare e fortificare gli artisti nel loro lavoro ».

Difatti, mirando oggi quella famosa pittura annerita dal tempo, quella maestosa Madonna, quei mirabili angeli adoranti che le fanno corona, desta meraviglia pensare come Cimabue avesse già potuto tanto emancipare il suo pennello dal manierismo Bisantino e dalla tradizionale convenzionalità, per infondere in quella sua creazione un soffio così vitale.

Sei secoli sono ormai trascorsi d'allora in poi: il mondo era più giovane e gli animi più ingenui; non sorprende perciò se quelle prime manifestazioni dell'arte, ancora nella sua infanzia, venissero accolte come quasi miracolose rivelazioni del Bello.

Così, quantunque ben lungi ancora da quella perfezione tecnica raggiunta in seguito da altri pittori, Cimabue fu il

primo, a detta del Vasari, ad infondere un'*anima nella pittura*, ed egli tracciò la nuova via luminosa che Giotto ed i suoi discepoli dovevano poi gloriosamente seguire e continuare.

*
* *

Della vita del Cimabue nulla si sa, fuor che essa trascorse tutta nel servizio dall' arte e della religione.

Egli morì nel 1302, e gli fu data onorevole sepoltura in S. Maria del Fiore, dove una lapide lo ricorda.

Il suo più celebre discepolo fu Giotto, il quale superò di gran lunga il maestro, come lo afferma anche Dante nei noti versi del *Purgatorio:*

> « Credette Cimabue, nella pittura,
> Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,
> Sì che la fama di colui oscura ».

II.

GIOTTO

(1276-1336)

Infanzia di Giotto — Esordio nell' arte — Lana o pittura? — Il genio vince — Pitture di Giotto ad Assisi — A Roma — La Navicella *di S. Pietro — Affreschi a Firenze e ritratto di Dante al Bargello — I curiosi versi di un vecchio poeta — L'* O *di Giotto — Lo spirito mordace e faceto di Giotto — Lo scudo di legno — Al Castello dell' Uovo a Napoli — Risposta arguta del pittore al Re — L'operosità di Giotto — Suoi discepoli.*

GIOTTO

(1276-1336).

Nel bel Mugello, esiste tuttora un pittoresco villaggio, posto in cima ad una erta collina, di nome Vespignano.

Fu qui che nel 1276 nacque il rigeneratore della pittura italiana, il famoso Giotto.

Il padre di Giotto si chiamava Bondone, ed era un povero contadino di quel luogo; tantochè appena il suo figlio ebbe pochi anni, lo mandò a pascere il gregge sulle verdi praterie della collina.

Il fanciullo, fortemente inclinato verso l'arte, si divertiva durante i lunghi ozii estivi, seduto all' ombra di qualche faggio, a disegnare le sue pecore, col carbone, sopra una lastra di pietra.

Avvenne che, un giorno, il Cimabue, passando di lì a cavallo, si fermò a guardare il disegno del fanciullo, e veduto in lui così grande disposizione per l'arte, volle riportarlo seco a Firenze, per istruirlo nei principi del disegno.

Tale è la versione che il Vasari ci dà del primo esordio di Giotto nell' arte.

Ma esiste un altro racconto, assai più grazioso e probabile, del modo in cui il giovinetto iniziò la sua carriera artistica ; e questa, raccontata da uno dei primi commentatori di Dante, cioè da uno che visse nella prima metà del Trecento, può benissimo essere degna di fede.

A quanto pare, il padre di Giotto aveva impiegato il giovane figlio, a Firenze, presso un mercante di lana. Lo studio di Cimabue trovavasi nei pressi della bottega, ed il piccolo

Giotto ogni mattina recandosi al lavoro, si fermava sulla soglia dello studio del grande pittore, per vederlo dipingere in mezzo ai suoi scolari.

Stava lì immobile, estatico, assorto nella contemplazione di quelle belle Madonne su fondo oro, che vedeva animarsi sotto al pennello magico dell'artista; e si scordava di andare, come era suo dovere, al suo banco e perciò veniva spesso sgridato.

Alla fine, Cimabue veduta tanta passione per l' arte nel giovane Giotto, consigliò al padre Bondone « di levare suo figlio dall' arte della lana e di porlo sotto la disciplina della pittura ».

E così fu fatto, non senza però qualche difficoltà per parte del bravo Bondone che, da campagnolo semplice, avrebbe forse preferito che suo figlio seguitasse in quella via più *pratica*, a suo modo di vedere!

Perchè, bisogna sapere, che gli artefici dell' *arte della lana* formavano allora e più tardi, una corporazione assai onorata e ricca in Firenze; e, con il denaro guadagnato nella loro lucrosa industria, edificavano palazzi e perfino chiese (come quella del Santuario dell' *Alvernia* nel Casentino), ed ordinavano anche ai pittori e agli scultori opere d'arte per ornare altari e tabernacoli da essi venerati.

In ogni modo, la riluttanza del Bondone dovette cedere davanti alla vocazione irresistibile del giovane figlio ; poichè il genio, come il mare, non si può confinare o sviare e, prima o dopo, rompe qualsiasi freno.

Giotto seppe così bene approfittare dell' insegnamento datogli che, in breve tempo, superò in abilità il suo maestro Cimabue ; e diventato celebre, ricevè numerose commissioni di pitture in Firenze ed altrove.

La sua arte fu difatti assai apprezzata dai suoi contemporanei, ai quali parve una rivelazione; perchè, studiando continuamente dal *vero* egli seppe dar vita alle sue figure ed uscire affatto dalla convenzionale rigidezza bisantina.

A questa osservazione minuziosa della natura, Giotto unì uno spirito acuto ed un sottile senso di umorismo. A prova di ciò, si racconta che quando era ancora scolaro del Cimabue, essendo rimasto solo nello studio, ove stava

un dipinto del Maestro quasi terminato, s' approfittava di quel momento per dipingere, sul naso di una delle figure, una mosca, con tanta naturalezza, che, tornato poi Cimabue al lavoro, egli si provò varie volte a scacciare l' insetto, credendo che fosse vero!

***

Dopo aver ornato alcune chiese di Firenze delle sue creazioni artistiche, così mirabili nel loro ingenuo verismo, Giotto si recò ad Assisi per dipingere nella Basilica di San Francesco la storia del gran santo, il ricordo veneratissimo del quale era ancora così fresco nella memoria degli uomini di quel tempo.

Era destino, infatti, che il Poverello d' Assisi e l' ordine Francescano da lui recentemente fondato, dovessero essere immortalati dai due più grandi genii del primo Rinascimento: da Giotto, nei suoi affreschi ad Assisi; e da Dante nel mirabile canto *Decimoprimo* del *Paradiso.*

L' Ordine Domenicano, più ricco, più antico e più dotto di quello Francescano, doveva essere celebrato (come vedremo in seguito) da Taddeo Gaddi e Simone Martini nella Cappella degli Spagnuoli a Firenze, nel loro grandioso affresco; ma fu dato a Giotto, al poeta della *Canzone della Povertà* (1), all' amico intimo di Dante, di illustrare le glorie sublimi e modeste di quell' Ordine Francescano, basato sulle tre virtù evangeliche: la Povertà, l' Obbedienza e la Carità.

La Basilica di S. Francesco in Assisi è tutto un inno di gloria edificata dalla devozione dei fedeli, sopra la cripta o il santuario ove riposa il sacro corpo del santo; e consiste di due grandissime chiese, l'una sopra-posta all' altra.

Nella chiesa superiore, Giotto dipinse in una serie di affreschi la vita del dolce Cavaliere della Povertà; nella inferiore — la più antica ed interessante delle due — sulla volta ad arcate egli raffigurò in quattro affreschi allegorici, di forma triangolare, le tre virtù speciali al Santo ed all' Ordine da lui fondato: cioè la Povertà, l' Obbedienza,

---

(1) Giotto fu anche poeta!

la Castità, ed in ultimo, come nota culminante e finale, dipinse S. Francesco in gloria, circondato da angeli adoranti.

Ma di tutti questi bellissimi affreschi, che, alla pallida luce che piove dalle antiche vetrate colorite, sembrano piuttosto visioni che dipinti, il più interessante è quello rappresentante le mistiche nozze di S. Francesco con Madonna Povertà.

La figura della Povertà è una giovane gracile e pallida, dalle vesti lacere e sbrindellate in fondo che lasciano scoperti i suoi piedi nudi, i quali posano sopra un rovaio di spine, per significare quanto sia pungente e dolorosa la miseria!

Ma gli spini, al tocco benedetto della Povertà, si cambiano in fiori, in odorosi gigli e rose!

Cristo stesso benedice l'anello degli sponsali, che, a Madonna Povertà, porge S. Francesco; il quale si presenta di profilo, nel suo abito monacale cinto alla vita dal grosso cordone a tre nodi, simbolo della penitenza.

Intorno al gruppo centrale e principale, si affollano molti angeli ed alcune figure allegoriche; come per esempio quella di un giovane ricco che, come S. Martino, dà il suo manto ad un misero vecchierello; più in là dei fanciulli i quali per disprezzo, gettano dei sassi a Madonna Povertà; e, graziosa nota di *verismo*, un cane le abbaia rabbiosamente d'intorno!

Nell' affresco, non meno bello, della *Castità*, questa virtù è rappresentata da una giovane che prega a mani giunte, racchiusa in una torre alta e solitaria, custodita da due angeli, forse per significare come, a mantenere integra la purità, bisogna vivere ritirati dal mondo.

Ma occorrerebbe un intiero volume, e non già un breve capitolo, per descrivere minuziosamente tutti questi dipinti interessanti, ispirati ad un' idealità così elevata, ad un sentimento insieme teologicamente dotto e graziosamente ingenuo.

Quest'opera fu il frutto fecondo del genio maturo di Giotto, ispirato forse da molti suoi colloquî spirituali con Dante.

La fama di quel lavoro colossale si era intanto sparsa per l' Italia, e Giotto venne chiamato a Roma dal Papa Bonifazio VIII per dipingere in Vaticano.

Quei suoi affreschi perirono poi nei successivi restauri di S. Pietro; ma rimane ancora nell'atrio della Basilica, sopra l'ingresso principale, la famosa « *Navicella* » eseguita sul disegno del Giotto in mosaico, che rappresenta il Cristo con i suoi Apostoli naviganti sul mare in barca simbolica della Chiesa Cattolica.

Giotto dipinse anche nella Chiesa di San Giovanni Laterano, ove esiste tuttora un interessante frammento di affresco che raffigura il Papa Bonifazio VIII, nelle sue vesti pontificali, il quale si affaccia ad una loggia per benedire il popolo.

***

Giotto lavorò molto anche a Padova in varie chiese e principalmente nella Cappella degli Scrovegni costruita nel 1302 da Enrico Scrovegno e dedicata alla Vergine. Questa grandiosa serie di affreschi, a detta di un critico « è il monumento che il grande maestro fiorentino eresse a se stesso ed all'arte in Padova ».

Su i muri di quella storica Cappella, Giotto raffigurò molti fatti dell' antico testamento e le storie della Madonna e di Cristo; e sotto a questa specie di arazzo pittorico-biblico, diviso in tre ordini, egli dipinse, in tanti quadri separati da pilastri, le figure simboliche delle sette Virtù e dei sette Vizi Cardinali, mirabili per sentimento variato e per una perfezione tecnica ben rara in quel tempo.

Il genio potente e fecondo di Giotto ebbe bell'agio di prodigarsi in quest' opera grandiosa e di rivelarvi il suo carattere drammatico in alcune delle scene più tragiche, come, per esempio, la *Crocifissione* e la *Pietà*, che sono tra le più belle per la profondità del sentimento religioso cui sono ispirate.

Nelle figure delle Virtù e dei Vizi Cardinali, l'artista spiegò invece tutto quello spirito filosofico e teologico ch' egli doveva poi affermare negli affreschi allegorici della Basilica di S. Francesco in Assisi, già descritti.

Giotto dipinse pure a Verona, a Ferrara, nell' antica Badia di Pomposa ed a Ravenna; quindi fece ritorno a Firenze e fu forse allora — ma ciò non è certo — ch' egli eseguì

i meravigliosi affreschi di S. Croce, ove rappresentò la storia del serafico Poverello d'Assisi. Questi dipinti murali furono prezioso modello a molti pittori successivi, e possiamo anzi tracciare la loro influenza persino nell' opera di alcuni Quattrocentisti. Difatti la scena della morte di San Francesco, così piena di naturalezza e di sentimento, ispirò certamente ad altri il modo di trattare simile soggetto.

E qui è da notarsi come Giotto abbia spesso preso ad illustrare la vita di questo grande Santo, per il quale egli nutrì evidentemente, al pari del suo amico Dante, una profonda venerazione.

Giotto aveva già immortalato nei famosi suoi dipinti della Cappella del Bargello le fattezze allora giovanili del divino Poeta. Questo ritratto è prezioso perchè l' unico veramente *probabile* dell' autore della *Divina Commedia*, benchè si ritenga dall' odierna critica che l' affresco superstite sia successivo alla morte di Giotto, e perciò una riproduzione di antico ritratto e non già il vero ritratto autentico fatto dal grande maestro.

Dante vi è rappresentato vestito nel costume del tempo, con una specie di toga rossa ed un cappuccio dello stesso colore in capo, ricadente poi sulle spalle; sotto braccio egli tiene un libro, forse un codice, tipico del suo immortale poema, e porta in mano una melagrana, il mistico frutto simbolico; la sua fisionomia è dolce e pensosa, e sulla placida fronte le amarezze della vita ed i dolori dell' esilio non hanno ancora impresso le loro tragiche linee.

Accanto a Dante stanno i suoi due coetanei Corso Donati e Brunetto Latini.

Un vecchio poeta del trecento, Antonio Pucci, che vide quel ritratto di Dante quando era ancora fresco e smagliante di colore, ne fece la descrizione nel suo *Centiloquio* coi seguenti versi, mediocri ma interessanti, perchè servono veramente ad autenticare il ritratto:

> « Questo che veste di color sanguigno
> Posto seguente le merite sante,
> Dipinse Giotto in figura di Dante
> Che di parole fe' sì bell' ordigno.
>
> . . . .

Ritratto di Dante

(GIOTTO).

Firenze - (Bargello).

Col braccio manco avinchia la scrittura
Perchè signoreggiò molte scienze;
Perfetto di fatezze è pur dipinto
Com' a sua vita fu di carne cinto.

Questi pregevoli affreschi eseguiti da scolari di Giotto nella Cappella del Bargello, ove i poveri condannati a morte di quella tetra prigione udivano l'ultima messa prima di recarsi al supplizio, furono in seguito, da vandalica mano, e per alcuni secoli, ricoperti di uno strato di calce; ma resi alla luce, circa cinquant' anni or sono, appariscono ormai assai guastati e sbiaditi, quali pallide larve pittoriche.

* * *

Si crede — ma è messo in dubbio da molti critici — che Giotto sia stato anche ad Avignone, ove la Corte Papale era allora trasferita.

In ogni modo, pare certo che il Papa mandasse un suo gentiluomo ad invitare Giotto di recarsi ad Avignone e pregarlo intanto di inviargli qualche saggio della sua arte ormai così celebre. Quel cortigiano, ignaro forse del valore del grande artista, trasmise l'ordine di Sua Santità in modo scortese ed imperioso. Perciò Giotto ferito nel suo orgoglio pensò vendicarsi, ed avendo subito capito che quell'ignorante non s'intendeva d'arte, prese un foglio bianco, vi disegnò sopra, in sua presenza, con un solo giro di pennello tinto di rosso, un circolo così perfetto che neppure col compasso lo avrebbe potuto far meglio!

Il cortigiano che forse si aspettava qualche grande disegno, rimase sorpreso e quasi scandalizzato di quel *saggio* da lui giudicato cosa assai meschina...

Ma il Papa quando lo ebbe veduto, da uomo intendente d'arte, fu di opinione ben diversa, e colmò Giotto di lodi, commettendogli lavoro. Da questa graziosa storiella, vera o falsa che sia, nacque il noto proverbio fiorentino che dice, parlando di un individuo un po' ottuso (come appunto quel messo papale) « Tondo come l'O di Giotto! »

Da ciò si rileva che il grande pittore era d'umore faceto

e satirico ed amava spesso burlarsi della gente; n' è pure prova il seguente fatto raccontato dal Vasari. Un giorno si presentò in fretta alla bottega di Giotto un certo campagnuolo, assai semplice e goffo, il quale, posato sul banco un grande pezzo di legno, tagliato rozzamente a forma di scudo, disse:

— Dio ti salvi, Maestro! Io vorrei che tu mi dipingessi l' arme mia su questo scudo. — Poi, senza dir altro, se ne andò.

Giotto rimase dapprima non solo sorpreso, ma quasi adirato da sì strano contegno; poi, presa la cosa dal suo lato umoristico, volle ridere un poco alle spalle di quel semplicione.

A tal fine, dipinse sullo scudo di legno, tutti quegli oggetti che compongono l' armatura da cavaliere; cioè l' elmo, la gorgiera, i bracciali, la corazza, la spada, una lancia, etc. etc.

Tornato il villano alla bottega del Giotto, rimase alla sua volta molto sorpreso di vedere lo scudo dipinto in quel modo, e, punto contento, non volle pagare il lavoro.....

Allora Giotto, sdegnato, gli disse:

— Tu devi essere proprio una gran bestia!... Come, vieni da me e mi dici: — dipingemi l' arme mia, — senza spiegarmi come sia fatta questa tua arme!... Che arme porti tu dunque? Chi furono gli antichi tuoi? Deh! non ti vergogni? Cominci prima a venire al mondo, che tu ragioni d' arme come se tu fossi il re di Baviera! Piglia su il tuo scudo e vattene! — (1).

Il povero contadino non se lo fece ripetere, tanto era umiliato ed offeso; soltanto, invece di andare a casa, andò difilato dal giudice per intentare causa contro il pittore che, secondo lui, l' aveva insultato e... derubato...

Ma quando la causa fu giudicata in tribunale, la vinse Giotto; perchè egli seppe, assai meglio del villano, esporre le proprie ragioni. E così come dice curiosamente il vecchio biografo: « Costui (il contadino) non misurandosi, fu misurato! »

---

(1) VASARI - Vita di Giotto.

Giotto, come si vede, era di parlare franco; e non solo coi villani, ma anche coi sovrani.

Un giorno d' estate, mentre ch' egli dipingeva nel palazzo reale di Napoli, nel Castello dell' Uovo, venne il re per vederlo lavorare ed, osservato che l' artista era molto sudato e stanco, gli disse:

— Giotto se io fossi in te, ora che fa caldo, mi riposerei un po' dal dipingere!

E Giotto, sorridendo un poco ironicamente, rispose:

— Anch' io certo, se io fossi voi, Maestà!

Risposta satirica ed arguta, che fa intendere quanto il gran pittore fosse nemico del riposo, e sapesse che non è stando seduto « in molli piume », come dice Dante, che si conquista la gloria; ma perseverando, invece, senza tregua, nel lavoro.

* * *

Giotto lasciò numerose belle opere e molti discepoli, fra i più celebri dei quali fu Taddeo Gaddi, il suo scolaro più intimo e prediletto.

La vita di questo grande maestro della pittura italiana può servire d' esempio di operosità energica e di virtù civiche. Dice in elogio suo il Vasari: « fu studiosissimo, ed andò sempre nuove cose pensando; meritò d' esser chiamato discepolo della natura e non d' altri ».

La sua vita fu come una giornata, che, incominciata tra grigie nebbie, termina in uno splendido tramonto; poichè egli morì ricco ed onorato nel 1336. Le sue ossa furono deposte in Santa Maria del Fiore, nel Duomo cioè di Firenze, non lungi dal bellissimo *Campanile* da lui stesso ideato, e che s'innalza come candido giglio marmoreo sull' azzurro del cielo — monumento immortale della sublimità del pensiero umano.

III.

TADDEO GADDI

(1300-1353)

Scuola di Giotto ed i Giotteschi *— Stefano Fiorentino chiamato il Giottino — Sua « dolce maniera » — Taddeo Gaddi figlioccio di Giotto — Suoi dipinti — La cappella degli Spagnuoli — Il simbolismo religioso — Il Ponte Vecchio — L'opinione di Taddeo Gaddi sui dipintori del suo tempo — Suoi discepoli.*

TADDEO GADDI

(1300-1353).

L' arte vigorosa e nuova di Giotto creò tutta una scuola importante di discepoli e di imitatori del grande maestro. Questi furono chiamati i *Giotteschi* e tra i principali di essi sono da notarsi il *Giottino* e Taddeo Gaddi.

Stefano Fiorentino fu soprannominato il *Giottino*, appunto perchè si immedesimò con lo stile del grande Precursore e ne imitò a perfezione le caratteristiche speciali. Egli dipinse affreschi bellissimi, per ingenuità di sentimento e per grazia di colorito, nelle chiese di S. Croce e S. Maria Novella di Firenze ed anche nella Basilica di S. Francesco ad Assisi.

Giottino si distinse per la sua « dolce maniera », che fu ispirata, forse, alla sua soave e mite indole; perchè il pittore, come lo scrittore, si riflette quasi sempre nelle proprie opere.

Il Vasari ci dice che il Giottino volle « in quanto potesse con assiduo studio esser imitatore della maniera del Giotto, piuttosto che di quella di suo padre anch' esso pittore ».

Giottino, al dire dello stesso biografo, fu di carattere malinconico e solitario. Studiosissimo ed innamorato dell' arte, si curò più della gloria che del guadagno materiale, e vivendo con la semplicità frugale degli artisti di quel tempo, egli passò la sua breve vita tutta quanta nel lavoro, morendo nel 1356 a soli trentadue anni di una malattia di languore prodotta forse dalla soverchia fatica; e con lui si spense il più originale dei Giotteschi.

***

Dopo Giottino, che fu il più soave e fine degli imitatori del grande maestro, Taddeo Gaddi, figlio di Gaddo Gaddi e figlioccio di Giotto, merita di essere annoverato tra i Capo-scuola fiorentini.

Egli si mostrò però più convenzionale del maestro ed il suo colorito fu meno vivace e bello. Le sue figure hanno pure minor grazia; esse sono generalmente alte ed un po' stecchite, in ispecie nelle estremità; le tinte delle carni sono più dure e l'intonazione generale dei dipinti suoi tende all'oscuro.

Taddeo si distinse per le sue pitture su tavola più che per i suoi dipinti murali; mentre che Giotto e Giottino furono anzi tutto celebri per i loro affreschi e coprirono le vôlte e le pareti di chiese e di cappelle con le creazioni del loro facile pennello, Taddeo, invece, iniziò, si può dire, l'arte dei quadri d'altare, delle tavole piccole o di media grandezza ove è rappresentata una sola figura di santo, oppure una Madonna col bimbo.

Taddeo Gaddi incominciò a dipingere in Firenze mentre era ancor vivo Giotto, cioè circa il 1327, e lavorò di fresco in S. Croce, ove rappresentò varie storie tratte dalla Bibbia ed ispirate ad un sentimento pio ed ingenuo, che ricorda assai quello di Giotto.

Dipinse inoltre nel refettorio del Convento di quella stessa chiesa una *Ultima cena*, ove imitò ancor più strettamente la maniera del suo illustre maestro.

Nelle chiese di Firenze e nella Galleria di Belle Arti, si vedono ancora pitture di Taddeo; così pure a Pisa ove egli dipinse nella chiesa di S. Francesco e poi nel famoso Campo Santo, decorato più tardi da tanti altri celebri pittori.

Il capo-lavoro di Taddeo Gaddi fu il dipinto della vôlta della Cappella degli Spagnuoli a S. Maria Novella, ove lavorò insieme, dicesi, a Simone Martini, il senese, suo amico e compagno d'arte.

Lo spirito del tempo in cui egli visse, volgeva al sim-

bolismo mistico, filosofico e religioso; ed egli perciò dipinse in quella Cappella molte figure allegoriche, tra altre le *scienze*, quattordici in tutto, sotto le sembianze di belle donne che tengono tra le mani gli attributi o istrumenti propri a quel ramo di scienza che ognuna rappresenta.

Interessante poi tra i dipinti della vôlta è quello che rappresenta il Cristo nella barca in mezzo alle onde, il quale salva S. Pietro che sta per affogare, perchè ricorda la famosa navicella di S. Pietro disegnata da Giotto pel mosaico nella Basilica di S. Pietro a Roma, che ancora si ammira nel grande atrio, sopra l' entratura principale.

I dipinti della Cappella degli Spagnuoli furono sempre attribuiti in parte, come ho già detto, a Taddeo Gaddi ed in parte a Simone Martini; ma ora la critica moderna mette un po' in dubbio che quelle pitture siano di quei due artisti.

Difatti, intorno alla vita ed alle opere di tutti questi pittori trecentisti regna sempre un poco di oscurità ed incertezza, sia perchè essi non firmavano quasi mai, o raramente, i loro dipinti, sia pure perchè nello stile si rassomigliano spesso tra loro.

Ma ciò che non può essere contrastato a questo vecchio maestro fiorentino, è l' onore di aver fatto il disegno ed il modello del *Ponte vecchio*, di quel ponte antichissimo e pittoresco così famoso nella storia di Firenze.

Taddeo Gaddi fu contemporaneo del celebre Orcagna; ed il vecchio novelliere Sacchetti racconta come una sera i due amici e compagni d' arte, trovandosi a cena insieme, l' Orcagna parlando di pittura, chiese a Taddeo quale era stato, a suo parere, il migliore pittore dopo Giotto.

Taddeo Gaddi rispose che certo vi erano stati e ve n'erano ancora dei valenti « dipintori »; ma, che secondo il suo vedere, l'arte della pittura andava piuttosto deperendo che migliorando.

Forse il vecchio maestro era un *pessimista*; forse invece era un po' geloso dei suoi rivali; chi lo sa! In ogni modo, egli sbagliava, perchè quantunque la pittura, dopo Giotto, abbia subìto periodi alternativi, alti e bassi di progresso, andò sempre però seguendo una parabola ascendente

per raggiungere poi il suo pieno sviluppo sotto Leonardo e Michelangelo.

Taddeo Gaddi lasciò due figli Agnolo e Giovanni.

Agnolo Gaddi portò l' arte del padre ad una perfezione ancora maggiore, specialmente perchè seppe dare nei suoi affreschi e quadri l' illusione ancora più verace dello spazio sul quale si distaccano vive le sue figure.

Taddeo Gaddi ebbe numerosi discepoli tra i quali i più noti furono : Jacopo di Casentino, Don Lorenzo Camaldolese, e Giovanni da Milano lo squisito primitivo di cui si ammira nella Galleria Uffizi il quadro originale rappresentante il coro delle Vergini, dei Martiri, degli Apostoli e dei Profeti.

IV.

ANDREA ORCAGNA

(1308-1368)

Altri seguaci di Giotto — Sacerdoti dell' arte — Il Trattato di pittura *di Cennino Cennini — In quale spirito lavoravano i trecentisti — La gioventù dell' Orcagna — Oreficeria, scultura, pittura — Dipinti dell' Orcagna — Il tabernacolo di Or San Michele — La versatilità dell' Orcagna.*

ANDREA ORCAGNA

(1308-1368).

Altri celebri seguaci di Giotto e della sua scuola, furono Gherardo Starnina, Lorenzo Monaco, Cennino Cennini autore del famoso *Trattato di Pittura*, ed Andrea Orcagna.

Tutti questi vecchi pittori trecentisti si distinsero per il loro sentimento profondamente religioso e per la loro grazia di forma ancora arcaica ed ingenua, ma assai suggestiva; tutti furono, nel vero senso della parola, *sacerdoti dell'arte* che era per essi non solo una passione, ma un culto.

Difatti, il pittore Cennino Cennini, nel suo *Trattato*, consiglia il giovane studente od artista di « vivere santamente come un monaco, di mangiare e bere con sobrietà, di sfuggire gli allegri compagni, i ritrovi mondani e la società delle donne, per dedicarsi anima e corpo al suo lavoro; lo avverte pure prima di incominciare qualsiasi opera importante di invocare l' aiuto dei santi e la benedizione della Madonna..... »

In tale spirito fervente e pio, dipinsero i trecentisti; e tra essi il più versatile come artista fu Andrea Orcagna, il quale si mostrò valente non solo nella pittura, ma nella scultura, nell' architettura e..... perfino nella poesia.

Difatti, il Vasari ci dice che, da vecchio, « Andrea si dilettò di far versi e altre poesie, e scrisse alcuni sonetti al Burchiello, allora giovanetto » (1).

Andrea era figlio di un orefice fiorentino di nome Cione,

(1) Questi sonetti sono conservati nella *Libreria Magliabecchiana*.

e proveniva da una famiglia di artisti. La casa paterna, situata in una delle vecchie e tortuose strade di oltr'Arno, era, più che una *bottega*, una vera *officina* d'arte. Sotto al padre, orefice, Andrea imparò il disegno ed il delicato maneggiare dell' oro, dell'argento e delle pietre preziose; col fratello maggiore Bernardo, studiò pittura; con un altro fratello, incominciò ad adoperare lo scalpello.

In seguito, poi, studiò più seriamente la scultura sotto il celebre Andrea Pisano.

Egli esordì però in arte come pittore, dipingendo nel coro di S. Maria Novella una serie di affreschi rappresentanti la *vita della Madonna;* ma questi dipinti furono distrutti nel 1358, ed il coro venne, più di un secolo dopo, dipinto di nuovo dal Ghirlandaio.

In quella stessa chiesa rimangono però ancor intatti gli affreschi dell'Orcagna nella Cappella Strozzi, ove egli rappresentò l' *Ultimo Giudizio*, il *Paradiso* e l'*Inferno*, ispirandosi pel concetto grandioso alla *Divina Commedia* di cui egli era devoto studioso. Difatti nel Paradiso, tra i Beati, pose anche Dante orante con le mani giunte ed il viso sollevato come in estasi spirituale.

In quest'opera Orcagna fu aiutato dal fratello Bernardo, il quale dipinse l'*Inferno.*

Per molto tempo dal Vasari e dai successivi biografi e critici furono attribuiti ad Andrea Orcagna i tre famosi affreschi del Campo Santo di Pisa, rappresentanti l' *Ultimo Giudizio*, l'*Inferno* ed il *Trionfo della morte:* ma l' odierna critica sostiene che, probabilmente, questi tre bellissimi dipinti sono, invece, dovuti al pennello di qualche ignoto maestro Senese.

***

Orcagna è generalmente considerato più grande come scultore che come pittore. Egli fu anche valente architetto ed ideò quel piccolo gioiello che è la Loggia del Bigallo; e fece pure i disegni per la grande Loggia che porta ancora il suo nome, in Piazza della Signorìa a Firenze.

La sua fama come architetto giunse anche ad Orvieto

ove, nel 1358, venne invitato per dirigere e sorvegliare i lavori di quel meraviglioso Duomo, che, veduto sul tramonto, quando gli ultimi raggi del sole illuminano la sua facciata dai mosaici a mille colori, dagli intagli marmorei ai quali il tempo ha dato una pàtina di avorio, rimane impresso per sempre nella memoria come visione perfetta di bellezza.

L'Orcagna disegnò i mosaici (1) della facciata e ne fece eseguire gran parte sotto la sua direzione, ma poi tornò a Firenze per ivi intraprendere quell' opera gradiosa, che rimane il suo capo-lavoro, cioè il *Tabernacolo* di Or San Michele.

Questo Tabernacolo doveva servire per custodire nell'antica chiesa dei mercanti fiorentini, la miracolosa Madonna dipinta su tavola da Bernardo Daddi fiorentino, e fu scolpito dall'Orcagna con la squisita minuzia dell'orefice e la perfezione di un grande scultore.

Egli, il pittore-scultore, riteneva che queste due arti sorelle si completano a vicenda, e perciò usava firmare i suoi dipinti: « *fece Andrea di Cione scultore* » e le sue sculture invece: « *fece Andrea di Cione pittore* »; spiegando così il rapporto che l'una arte ha con l'altra.

Il Vasari, tra altre cose, ci narra in qual modo l'Orcagna divenne scultore: « Avendo Andrea oltre Bernardo (il pittore) un fratello chiamato Jacopo, che attendeva, ma con poco profitto, alla scultura, nel fare per lui qualche volta disegni di rilievo e di terra, gli venne voglia di fare qualche cosa di marmo e vedere se si ricordava de' principî di quell'arte in che aveva, in Pisa, lavorato; e, così, messosi con più studio alla prova, vi fece di sorte acquisto, che poi se ne servì onoratamente ».

Quanto meravigliosamente l'Orcagna riuscisse nella scultura fa prova lo stesso Tabernacolo di Or S. Michele dai leggiadri pinnacoli, dagli angeli che svolazzano ai lati dell'altare interno, e sembrano voler sorgere sempre più in

---

(1) Questi mosaici andarono distrutti col tempo e furono sostituiti con quelli che oggi ammiransi.

alto ed aprirsi un varco nella vôlta per slanciarsi liberi verso il cielo, loro patria.

Ammirando oggi quel bellissimo Tabernacolo così perfetto in tutti i suoi particolari minuziosamente lavorati, vien fatto di pensare a quando, nel suo primo splendore di candidezza marmorea, venne scoperto tra le liete acclamazioni del popolo, in quella Firenze del Trecento, in quel tempo in cui il genio artistico fioriva vigoroso sul suolo fiorentino come qualche rara pianta tropicale, in cui gli artisti, sublimemente ispirati, lavoravano con entusiasmo quasi sacro, ed univano all'amore profondo dell'arte il geniale orgoglio del decoro paesano.

Tutto ciò bisogna ricordare guardando l'opera meravigliosa dell'Orcagna, per poter meglio apprezzarne il merito e capire la straordinaria versatilità di quel glorioso artista, il quale non fu solamente un pittore insigne, ma anche un grande scultore ed un bravo architetto.

V.

SPINELLO ARETINO

(1308-1400)

L' arte ad Arezzo — Il Margaritone — Suoi Cristi colossali — Suo metodo di dipingere — Luca Spinelli — Jacopo del Casentino — Spinello Aretino — Suoi dipinti a Firenze, a Pisa, ad Arezzo — La storia di S. Michele — Il terribile diavolo! — La strana morte di Spinello — Sua maniera — Suoi discepoli — Parri Spinelli — Un suo dipinto — La Cappella delle « linguaccie » — A Lingua dolosa! *— Il carattere melanconico di Parri; sua fine.*

SPINELLO ARETINO

(*1308-1400*).

Mentre che a Firenze l' arte della pittura svegliavasi a nuova vita sotto l' influenza, prima, del Cimabue e poi di Giotto, ad Arezzo, il Margaritone dipingeva secondo le tradizioni antiche ed imitava ancora lo stile bisantino duro ed inanimato. I suoi giganteschi Cristi agonizzanti sulla Croce e le sue colossali Madonne dai grandi occhi, dal viso solenne, — quasi ieratico, — incutono, difatti, piuttosto spavento che ammirazione, tanto il sentimento n' è doloroso e tetro, tanto il disegno n' è ancora duro e stecchito.

A questo vecchio artista aretino è però da attribuirsi il merito di aver fatto varie scoperte utili ed importanti nella tecnica della pittura.

Al dire del Vasari, egli fu il primo a dipingere sulla tela, anzichè sul legno, materiale così facile, se non è bene stagionato, a spaccarsi.

Per esempio, dovendo dipingere uno dei suoi grandi Crocifissi, egli prendeva della grossa tela, la stendeva e la fissava su un fondo di legno, con della colla fortissima; quindi la copriva di uno strato unito di calce, prima di dipingervi la figura del Cristo.

Con lo stesso gesso, faceva poi in rilievo l'aureola e gli ornamenti principali, che quindi indorava con foglie sottili di oro *brunito*, cioè tirato a lucido. Poichè i quadri religiosi di quel tempo non sarebbero sembrati belli agli ingenui fedeli, se non fossero stati splendenti di oro *vero* e ricchissimi di colore!

Il Margaritone fu perciò piuttosto un abile artefice che un grande pittore; ma i suoi rari dipinti, rimasti ancora a Firenze e ad Arezzo, offrono interesse allo studente d'arte, perchè mostrano già un primo passo verso l'emancipazione del pennello dalla rigidezza bisantina.

Al Margaritone è pure da attribuirsi il merito di aver così aperto e preparato la via ad un altro pittore aretino, ben più *moderno* di lui, cioè a Spinello Spinelli.

* * *

Luca Spinelli, padre di *Spinello Aretino*, era fiorentino e ghibellino ed essendo stato esiliato da Firenze, al tempo della guerra tra i Guelfi ed i Ghibellini, aveva cercato rifugio in Arezzo ove gli nacque questo suo figlio destinato ad immortalare il suo nome.

Il fanciullo avendo dimostrato di buon' ora le sue disposizioni per l'arte, venne affidato al valente maestro Jacopo del Casentino, il quale, alla sua volta, era stato discepolo del famoso vecchio artista fiorentino Taddeo Gaddi, insieme al quale aveva dipinto nel santuario dell'Alvernia la cappella eretta sul luogo stesso dove San Francesco ricevè le sacre Stimmate (1).

Cresciuto in età ed in fama, Spinello Aretino si recò a Firenze ove dipinse nella Chiesa di S. Croce, in quella di S. Maria Novella ed a San Miniato; ma gran parte di quei dipinti perirono nei successivi restauri fatti in quelle chiese, oppure furono ricoperti di calce.

Tra le sue pitture meglio conservate sono da notarsi quelle della Sala di Balìa nel Palazzo Comunale di Siena, ove egli dipinse alcuni fatti salienti della vita di Papa Alessandro III, e gli affreschi della Cappella della Farmacia di Santa Maria Novella a Firenze.

Questo piccolo ed antico oratorio dei frati Domenicani è un vero tempietto d'arte. Sulle sue pareti Spinello dipinse le varie scene dolorose della Passione di Cristo, l'Ultima Cena, e la Risurrezione, prodigandovi profondità di senti-

(1) Questi dipinti non esistono più.

mento e ricchezza di colorito. Nella scena ove il Cristo incede verso il Calvario portando sulle spalle la Croce, è mirabile la varietà d' espressione nelle diverse figure, e la efficacia con la quale è resa la brutalità della soldatesca, ed il dolore materno della Madonna. Piena di pio ed ingenuo sentimento è pure l' apparizione del Cristo alla Maddalena dopo la Risurrezione; scena ispirata ad una fresca grazia primaverile, e che, forse, alla sua volta, avrà più tardi ispirato a Fra Angelico il suo bell' affresco di San Marco.

Questi affreschi sono benissimo conservati e sorridono anch' oggi dalle strette pareti della piccola Cappella in tutta la gamma dei loro sempre vivaci colori.

Sorte assai meno felice ebbero le pitture dello Spinello eseguite nel Campo Santo di Pisa, le quali, sia per l' umidità dell' aria marina, sia per l' alito distruttore del tempo, sono talmente sbiadite da sembrare oggi soltanto le pallide ombre di ciò che già furono. Questi dipinti appariscono quali *visioni* piuttosto che veri affreschi; ma serbano tuttavia quell' *originalità* che fu la caratteristica più spiccata di Spinello Aretino.

La vita operosa dello Spinello fu divisa tra Arezzo e Firenze. Queste due città si disputarono, a quanto pare, il valoroso artista che ne popolò le chiese delle sue più vaghe creazioni.

I dipinti del Campo Santo di Pisa furono il capo-lavoro dell' età matura del pittore, e tanto furono lodati dai Pisani, ch' egli si sarebbe trattenuto ancora a lavorare in quella città, (ove, come dice il Vasari, « erano le sue opere conosciute e *guiderdonate* » cioè ben pagate), se le guerricciuole di fazione, che allora disturbavano la quiete di Pisa, non lo avessero costretto a tornare a Firenze, e quindi ad Arezzo sua patria.

Fatto ormai assai vecchio, egli volle invero finire i suoi giorni in pace, dove aveva veduto la prima luce; e ricevuto con amore e con grandi onori dai parenti suoi e dai suoi concittadini, si stabilì in Arezzo per non più muoversene.

Spinello avrebbe avuto ormai diritto, vecchio come era, alla pace non solo, ma anche al riposo. Ma è nell' indole

dell'artista e dell'uomo di genio di non potere mai starsene inoperoso. Difatti, il vecchio pittore volle immortalare il suo nome in una ultima opera; prese cioè l'impegno di dipingere per la Compagnia religiosa di S. Agnolo d'Arezzo la storia di S. Michele, e si mise al lavoro, quantunque fosse quasi novantenne, con grande passione ed ardore giovanile. Anzi, nella sua pia ingenuità di fervido credente, volle raffigurare il diavolo, cacciato da S. Michele all'inferno, sotto così orribile aspetto, che a forza di pensarvi il giorno e di sognarvi la notte, perse l'appetito ed il sonno, in modo che, suggestionato, finalmente, dalla sua propria creazione, egli non ebbe più pace; ed una notte, preso da allucinazione e da forte convulsione, si ammalò gravemente e poco dopo morì in età di novantadue anni!

La strana causa (1) della sua morte commosse gli Aretini che lo seppellirono in S. Agostino con grandi onoranze, posando sulla sua tomba una lapide sulla quale era scolpito un simbolico ramo di spino.

La *maniera* di Spinello Aretino si distingue per una certa secchezza nel disegno; nel colorito, secondo i critici, egli abusava del contrasto troppo stridente del verde col nero. Il tempo, però, sapiente artista, ha saputo ben rimediare a tale difetto, dando a quelle pitture una pallida tinta uniforme.

Le rare pitture di Spinello, per la loro ingenuità di sentimento e chiarezza di colore, ricordano, per associazione di idea, alcune antiche e semplici sinfonie del Palestrina o del Pergolese, eseguite su una antica *spinetta* dal suono tenue ed un po' stridulo.

Quest'artista ebbe vari discepoli, tra i quali il ben noto e squisito pittore fiorentino Lorenzo di Bicci; ma il suo migliore scolaro fu forse il suo proprio figlio di nome *Parri* che lo sorpassò pel colorito ancora più vivace dei suoi quadri.

---

(1) La critica più recente nega questa graziosa leggenda e afferma che lo Spinello visse ancora e dipinse altri lavori, dopo quel suo San Michele.

*
* *

Dopo morto il padre, Parri Spinelli studiò a Firenze sotto il celebre Lorenzo Ghiberti, il quale si occupava allora della modellatura del suo grande lavoro in bronzo per le famose porte del Battistero, giudicate poi, da Michelangelo, degne del Paradiso.

Nella *bottega* del Ghiberti, Parri Spinelli si legò in amicizia con Masolino da Panicale, celebre maestro di Masaccio.

Parri divenne in breve tempo, sotto l'influenza dei bravi maestri fiorentini, un pittore valente. Curò molto il colore nei suoi dipinti, e disegnò le sue figure assai lunghe e svelte, tanto lunghe che sembravano talvolta ripiegarsi, come fiori sullo stelo, sotto al peso del panneggiamento sottile e fluente col quale egli ricopriva le loro diafane forme.

Egli dipinse bene in tempera ed in fresco, e perfezionò la tecnica insegnatagli da suo padre.

Dipinse pur lui in varie chiese di Arezzo; e nella chiesa di *S. Francesco*, (dal coro decorato in seguito da Piero da Francesca) esiste ancora, quantunque ridotto in cattivo stato, un interessante affresco suo che rappresenta il Cristo in Croce che versa dal costato il sacro sangue, raccolto da un angelo in un calice, mentre che intorno al Dio agonizzante svolazzano — quali « divini uccelli » come li chiama Dante — molti altri angeli.

Si narra di questo pittore che mentre egli dipingeva la storia di S. Niccolò in una chiesa d'Arezzo, venne aggredito e ferito da alcuni suoi parenti, forse per invidia o per ragione d'interesse; e tanto si impaurì che d'allora innanzi diede a tutte le sue figure una espressione spaventata!

Ma, sebbene egli fosse così pauroso, non gli mancava il coraggio morale nè un sottile umorismo; perchè, avendo molto sofferto per causa della maldicenza dei suoi nemici, per vendicarsi di questi, dipinse in una cappella un affresco ove rappresentò un numero infinito di linguaccie che bruciavano in mezzo alle fiamme dell'inferno attizzate da brutti demoni; mentre che sopra al fuoco librava il Cristo

maledicendo quelle lingue mediante una iscrizione uscente dalla sua bocca, che diceva: *A lingua dolosa*!

***

Non sappiamo se questa spiritosa satira abbia avuto il desiderato effetto, di far cioè tacere i calunniatori; ma il fatto sta, che il povero Parri, sia per la sua indole malinconica e solitaria, sia invece pel soverchio lavoro, campò assai meno del padre suo, poichè morì a soli cinquantasei anni, e fu sepolto nella stessa chiesa di S. Agostino, ove già riposava in pace Spinello Aretino.

VI.

PRIMI PITTORI SENESI

1221-1502

GUIDO DA SIENA.

Lieta scuola fra lieto popolo — Le pitture di Guido — Sua maniera.

DUCCIO DI BUONINSEGNA.

Periodo intermediario tra Cimabue e Giotto — Arte senese ed arte fiorentina — Le caratteristiche speciali delle due scuole — La Maestà *del Duccio.*

SIMONE MARTINI.

Simone immortalato dal Petrarca — Il ritratto di Madonna Laura — Pitture di Simone Martini a Siena — a Firenze — a Pisa — ad Avignone — Lo stile suo — La sua Annunciazione *agli Uffizi.*

I FRATELLI LORENZETTI.

Famiglie privilegiate dal genio — Pietro ed Ambrogio lavorano insieme, poi separatamente — Dipinti di Ambrogio a Siena — Il Buon Governo — *La* Pace — *Pietro Lorenzetti lavora a Pisa — La* Tebaide.

TADDEO DI BARTOLO.

Le pitture di Taddeo a Siena — Nella Cappella del Consiglio — Nella Collegiata di S. Gimignano — A Pisa — Le tavole della Biccherna — Gusto artistico finissimo del popolo senese.

MATTEO DI GIOVANNI.

Il Botticelli senese — La sua maniera — S. Barbara — *L'*Assunzione *della Madonna — Che cosa è il* Mandorlato? — *Il* Massacro degli Innocenti *soggetto prediletto di Matteo.*

FRANCESCO DI GIORGIO.

L'ultimo degli artisti senesi del quattrocento — La gioventù di Francesco — Suo carattere allegro — Pittore, scultore, ingegnere — Bottai..... — *Alla Corte d'Urbino — Vecchiaia onorata e calma — Le sue pitture a Siena — La sua maniera — La sua originalità.*

PRIMI PITTORI SENESI

GUIDO DA SIENA.

« Lieta scuola fra lieto popolo », fu chiamata da un critico la scuola senese che precedette di poco quella fiorentina e produsse tanti valentissimi artisti, avendo, in seguito, una così grande influenza sulla pittura umbra.

Se la scuola senese non può vantarsi nel suo primo esordio di un astro luminoso quanto Giotto, essa diede all'arte trecentista e quattrocentista un numero considerevole di pittori pregievolissimi. Mi limiterò ad accennarvi soltanto i principali di questi primitivi, quali: Guido da Siena, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, i fratelli Lorenzetti, Taddeo di Bartolo, Matteo di Giovanni, e Francesco di Giorgio.

Guido da Siena, che dipinse verso la prima metà del Duecento, precedette il Cimabue. Le due colossali madonne dai grandi occhi neri tagliati a mandorla, dallo sguardo fisso, dalle forme ancora rigide e stecchite, ricordano un po' lo stile bisantino del Margaritone, senonchè sono ispirate ad un sentimento assai più profondo ed a una tecnica meno elementare e primitiva.

Le pitture di Guido sono per la loro antichità assai rare, Siena ne possiede due, una nella Pinacoteca e l'altra nella Sala del Consiglio nel Palazzo Comunale.

Questo grande quadro, dai colori oscurati dal tempo, è un prezioso tesoro d'arte (sebbene *bello* proprio non si possa chiamare), e fu trasportato recentemente dalla chiesa di S. Domenico al palazzo pubblico, per essere meglio custodito. Il vecchio pittore senese vi ha rappresentato la Madonna seduta sul trono tenendo sul grembo il bambino, al quale accenna con la lunga e bianca destra. L'espressione del suo viso materno è triste, quasi solenne; essa è vestita riccamente da panneggiamenti voluminosi, ha il capo coperto di un gran velo che le scende sulla fronte e le incornicia il pallido viso. Il trono ove siede è regale e sopra ad esso ed intorno all'aureola della Madonna, svolazzano sei angeli.

Questa vergine è maestosa nella sua grazia antiquata e un po' dura, e ben merita il nome di *Maestà*, che davasi, in quel tempo, alle rappresentazioni pittoriche della Madonna seduta col figlio sul trono.

DUCCIO DI BUONINSEGNA.

(*1262-1339*)

Duccio di Siena visse e dipinse poco dopo il Cimabue e precedette Giotto. Egli forma dunque, in quel periodo intermediario, come un anello di congiunzione tra quei due maestri fiorentini; fu capo di una nuova scuola di pittura che, quantunque, ispirata alla maniera di quei sommi, serbò nonostante una nota tutta propria di soave e graziosa originalità.

Difatti, per chi ha un po' di pratica dell' arte antica, riesce facile distinguere l'opera dei Senesi primitivi da quella dei Fiorentini della stessa epoca; perchè vi è in essa minor semplicità e più ornamento; ricerca forse maggiore di effetto che di sentimento; meno elevatezza di concetto, ma più perfezione di tecnica. È inoltre da notarsi che l'evoluzione dell' arte senese fu più lenta della fiorentina.

Ciò nonostante, la scuola senese di pittura esercitò una certa influenza sulla grande scuola di Firenze del trecento, come anche sugli artisti di Pisa, di Lucca, di Gubbio e di Perugia; ed anche nella scultura essa ispirò i Pisani e l'Orcagna ed altri ancora; ma la soave ispiratrice e la valorosa rivale di Firenze, non arrivò mai a superare questa per l'elevatezza del concetto.

Anche Duccio di Buoninsegna come il Cimabue, come Guido da Siena, dipinse da principio nel rigido stile bisantino; ma, poi, studiando, emancipò ben presto il suo pennello ed infuse vita e movimento nelle sue figure, con quella vivacità quasi moderna che si può vedere nel suo quadro conservato nel museo del Duomo di Siena.

Questo è la grande « *Maestà* » contornata da ventisei piccole scene che rappresentano la vita e la passione di Cristo.

Tale grandiosa pittura, ora divisa in molte parti, ci sorprende per la naturalezza e per l'animazione delle figure, tanto più quando si riflette che fu dipinta nel 1308.

Specialmente graziosa e piena di movimento e di personaggi, è la scena ove il Cristo fa la sua entrata in Gerusalemme cavalcando l'umile asinello e seguito dal popolo plaudente.

È assai notevole il progresso nella tecnica d'arte tra questo dipinto del Duccio e l'ieratica Madonna di Guido.

Duccio venne incaricato di dipingere questa tavola importante per l'altare maggiore del Duomo pel tenue compenso di sedici soldi al giorno! Come si vede, i pittori di quel tempo non erano esigenti e si contentavano di una paga che il più umile operaio in oggi rifiuterebbe sdegnato; è pur vero, tuttavia, che allora la moneta essendo più rara, il suo valore era molto maggiore che non sia adesso; e si viveva perciò con molto meno che nell'età nostra.

Terminata la tavola, fu giudicata così bella, che, come nel caso della famosa Madonna del Cimabue, venne portata in trionfo dalla *bottega* del pittore fino al Duomo ed ivi collocata sull'altare con grandi feste e giubilo del popolo, al suono delle campane e allo squillo di trombe.

E, nello stesso modo che la Madonna di Cimabue segnò un'epoca nella storia dell'arte fiorentina, così questa tavola

bellissima di Duccio di Buoninsegna fu la rivelazione per i Senesi che un grande pittore era sórto tra loro, capo di una scuola nuova.

Dopo quel primo trionfo, Duccio, diventato celebre, dipinse a Pisa, a Lucca e a Pistoia; ma quelle sue opere sono perite, oppure passate all' estero.

Contemporanei e scolari del Duccio furono i pittori Ugolino, Segna di Bonaventura e Niccolò di Segna (abbreviatura del nome di Buoninsegna).

SIMONE MARTINI

(1283-1344).

Simone Martini fu uno dei più grandi maestri della scuola Senese trecentista.

Il suo genio insieme soave e forte sarebbe certo bastato ad immortalarlo, se il suo nome non fosse anche stato eternato dal Petrarca in due suoi sonetti.

Il sommo Poeta aveva, difatti, debito di gratitudine verso il pittore, perchè questo gli aveva dipinto il ritratto di Madonna Laura, la dama dei suoi pensieri, e scrivendo ad un amico ne disse: « Ho conosciuto due pittori d' ingegno ed eccellenti, Giotto di Firenze, la cui fama tra i moderni è grande, e Simone da Siena ».

Simone Martini seguì dapprima le tradizioni di Duccio; ma poi emancipatosi da ogni imitazione, andò creandosi una maniera tutta sua speciale; tantochè venne giudicato dal Vasari « Non maestro di quella età, ma da moderno eccellentissimo ».

Anche Simone, come Duccio, esordì con una grandiosa « *Maestà* », ove rappresentò la Madonna in trono, sotto ad un ricco baldacchino sostenuto da santi ed apostoli e circondata da molti altri santi e da angeli.

Quest' affresco prezioso, di vaste proporzioni, si ammira tuttora sul muro di fondo della grande Sala del Consiglio nel Palazzo pubblico di Siena; e di faccia a questo, Simone dipinse, la equestre e marziale figura, di grandezza naturale, di Guidiriccio da Fogliano, famoso eroe senese.

Si crede che il Martini abbia dipinto anche a Roma, ma nessun' opera sua esiste più nella Città eterna. Dipinse pure a Pisa, in quel famoso e monumentale Campo-Santo che fu per i pittori della metà del Trecento un vero campo di giostra artistica, come fu più tardi per i pittori della fine del Quattrocento la Cappella Sistina a Roma.

A Pisa egli narrò in linguaggio pittorico la storia di San Ranieri in una serie di scene piene di ingenuo sentimento e di grazia soave ed originale; e per quel lavoro assai arduo, ricevè soltanto la modesta somma di cinquecento ventinove lire di denaro pisano.

Quei dipinti ancora si ammirano, ma sono assai sbiaditi dal tempo ed in alcuni punti deperiti affatto. Assai meglio conservati sono i suoi meravigliosi affreschi della cappella di San Martino nella Basilica di San Francesco ad Assisi, e che sono tra i tesori più preziosi del mondo artistico.

Chiamato poi a Firenze, Simone Martini ornò, si crede insieme a Taddeo Gaddi, (sebbene ora sia stato messo in dubbio) la Cappella degli Spagnuoli a S. Maria Novella, Chiesa Domenicana, col grandioso affresco allegorico rappresentante la chiesa militante ed il trionfo dell' Ordine di S. Domenico. Come sfondo a quest' affresco, il pittore dipinse il Duomo di Firenze — allora in costruzione — secondo il modello che ne aveva fatto il celebre architetto Arnolfo di Lapo. Davanti all' edifizio sacro, schierò in solenne atteggiamento il Papa con vescovi e cardinali. Ai piedi del Papa sono sdraiate alcune pecore, cioè i fedeli, custodite da due cani bianchi e neri, simboli dei frati Domenicani, i quali, per il loro zelo contro gli eretici, erano allora chiamati i *Cani di Dio*; difatti un poco più là, il pittore li raffigura che mordono le volpi, cioè gli eretici! Sotto la fila ieratica di vescovi e cardinali, il popolo si affolla, come in piazza, discutendo con animazione o rac-

colto in contemplazione; e tra quelle numerose figure, l'artista ritrasse — secondo l'uso del tempo — molti suoi illustri contemporanei, quali il Cimabue, (svelta figurina, di profilo, in corto giubbetto bianco e cappuccio a punta), l'architetto Lapo e suo figlio Arnolfo, e persino Messer Petrarca e si crede anche Madonna Laura.

Troppo lunga e tediosa riescirebbe la descrizione minuziosa di questo meraviglioso affresco, che è tutta una tesi teologica di un simbolismo assai astruso.

I critici odierni dubitano che Simone Martini abbia dipinto tutta quell'opera da solo e credono che sia stato aiutato in essa da Lippo Memmi, suo cognato e discepolo.

Forse Simone avrà lasciato incompiuto quell'affresco (che fu terminato da Lippo) quando, nel 1339, egli partì per Avignone, in Francia, sede allora della Corte Papale, ove era stato chiamato per dipingere nel palazzo del Pontefice e nella Cattedrale. Fu appunto ad Avignone che il pittore vide Madonna Laura e ne fece il ritratto che tanto piacque al Petrarca.

Egli dipinse ad affresco la grande sala del Concistorio nel palazzo pontificio; ma essendo stato in seguito, dopo il ritorno del Papa a Roma, il palazzo ridotto ad uso di caserma, quei bei dipinti furono assai danneggiati.

Alla Corte di Avignone, Simone Martini fu molto onorato, e, a quanto sembra, generosamente retribuito; perchè egli potè con i guadagni fatti comprarsi case e terreni nella sua nativa Siena, ove sperò sempre far ritorno e passare la sua vecchiaia.

Ma egli non doveva più rivedere la sua dolce patria, perchè morì ad Avignone nel Luglio 1344, in ancora verde età, lasciando erede dei suoi beni la propria moglie Giovanna, sorella del suo fido discepolo Lippo Memmi, il quale fu, alla sua volta, valente pittore e dipinse affreschi pregevoli a S. Gimignano, dove ancora si ammirano.

Lo stile di Simone Martini si distingue per la sua soavità, e per la delicatezza e vivezza dei colori.

Un bell' esempio della sua maniera si può vedere nella grande *Annunciazione* che trovasi nel primo corridoio della Galleria degli Uffizi.

L' Annunciazione

(SIMONE MARTINI)

Firenze - Galleria Uffizi.

Sul fondo di oro ancor lucido, si stacca l'esile e leggiadra
ura della Madonna dal viso delicato come un fiore. Essa
de, leggendo, sopra un antico scranno intarsiato. All'an-
nzio fattole dal Messaggiero divino, sorpresa, essa si volta
lietro con gesto quasi pauroso o di protesta, e stringe
orno alla sua snella figura il gran manto color celeste
firo; mentre il suo roseo viso di bionda esprime una
iosa smorfia di timidezza o vergogna, ed i suoi occhi,
le lunghe e sottili palpebre, si abbassano pudicamente.
Strana e bella creatura è pure l' Angelo, dalle immense
variopinte di pavone, dalla ricca veste di broccato d'oro
erdotale. Egli ha sul capo oltre la consueta aureola, anche
a corona d' ulivo, e reca in mano, invece del giglio tra-
ionale, un ramo di ulivo.
Jn altro giglio sorge lungo e candido da un antico vaso
ellato, posto in terra, nel bel mezzo del quadro. In alto
libra una vaga *teoria* di angeli che sembrano uccelli e
no da scorta d'onore alla divina colomba.
)alle parti laterali del quadro stanno due figure di santi,
ne a testimoni o a guardie della mistica scena.

I FRATELLI LORENZETTI

AMBROGIO

(1277 ? - 1360)

'i sono talvolta, e per rara eccezione, famiglie d'artisti
vilegiate, di cui ogni membro contribuì ad immortalarne
ome. Tali furono le famiglie dei celebri Cosmati e de'
ani a Pisa; de' Gaddi, de' Lapi, de' Peselli, de' Pollaioli
ella Robbia a Firenze; de' Bellini a Venezia; de' Ca-
ci a Bologna; de' Lorenzetti a Siena.
igli di un distinto pittore, Lorenzo Lorenzetti, i fratelli
brogio e Pietro furono i grandi capo-scuola dell' arte
ese trecentista.

Sul principio della loro vita artistica, essi lavorarono insieme, come per esempio, negli affreschi dell' ospedale di Siena, ove firmarono la loro opera coll' iscrizione latina: *Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater* (1).

Più tardi, separatamente, crearono opere immortali che ancora oggi si ammirano.

Della loro vita privata poco o nulla è noto. Solo sappiamo che vissero sul principio del trecento e lavorarono a Siena, a Firenze, a Roma e a Pisa, e forse anche ad Assisi.

Che oltre essere artisti valentissimi, fossero anche buoni cittadini ed uomini virtuosi, risulta da ciò che il Vasari ne scrisse.

Parlando di Pietro egli dice: « Pietro Laurati o Lorenzetti, eccellente pittore senese, provò vivendo quanto gran contento sia quello dei veramente virtuosi che sentono l' opera loro essere da tutti gli uomini desiderata ».

Lo stesso biografo ci fa sapere che: « Ambrogio Lorenzetti non solo fu eccellente maestro nella pittura, ma ancora avendo dato opera nella sua gioventù alle lettere, gli furono utile e dolce compagnia nella pittura e di tanto ornamento in tutta la sua vita, che lo renderono non meno amabile e grato che il mestiere della pittura si facesse. Furono i costumi di Ambrogio in tutte le parti lodevoli e piuttosto di gentiluomo e di filosofo che di artefice; egli ebbe sempre l' animo disposto a contentarsi di quello che il mondo ed il tempo recava, onde sopportò con animo moderato e queto il bene ed il male che gli venne dalla fortuna ».

Da questo giudizio di quel savio uomo che fu messer Pietro Vasari, vien fatto di dedurre quanto grande influenza abbia il *morale* sull'opera dell'artista, che in essa si riflette come in uno specchio; è perciò ben raro che un artista, moralmente non grande, produca opere immortali.

Dei due fratelli, sembrerebbe che Ambrogio fosse il più fine ed il più côlto. Egli frequentò sempre letterati e uomini illustri, e si occupò pure delle cose pubbliche della sua città nativa, ove egli visse sempre onoratissimo.

(1) Quest'opera fece Pietro Lorenzetti e Ambrogio suo fratello.

La Pace

(AMBROGIO LORENZETTI).

Siena - Palazzo Comunale.

Questo suo spirito filosofico e politico, come pure la sua coltura letteraria e classica, si rivela difatti nel suo capolavoro dipinto nella sala del Consiglio del palazzo comunale di Siena, ove, sotto forma di una grande allegoria pittorica, egli raffigurò il *Buon Governo* ed il *Cattivo Governo;* cioè il benessere che un paese gode sotto un regno di pace e di giustizia, ed i mali che soffre invece sotto un regime di tirannia e di ingiustizia.

Difatti, nell'affresco del *Buon Governo* si vede il re savio e virtuoso seduto sul trono collo scettro in mano e l'aspetto benigno, circondato da tutte le virtù, cioè la Sapienza, la Giustizia, la Pace, la Concordia, la Prudenza, la Fortezza, etc. tutte raffigurate da belle donne che tengono in mano i vari simboli del loro ufficio.

Bellissima tra queste è la *Pace.* La formosa donna reclina sul suo seggio di broccato, in attitudine pensosa ed attenta, le sue forme leggiadre son velate, ma non nascoste, da una succinta e diafana veste bianca, che le plasma come creta. Essa appoggia sulla mano destra la bionda testa incoronata da trecce e da un sêrto di alloro, (forse per significare che nei tempi di pace fioriscono le arti e l'alloro); nell'altra mano essa tiene ritto, a guisa di scettro, un ramo d'ulivo.

Questa figura, per il suo rilievo e per la sua perfezione plastica, ricorda qualche antica statua greca di dea; è un saggio mirabile e sorprendente dell'arte trecentista senese. Quale progresso non mostra questa figura, se la confrontiamo con le rigide Madonne di *Guido!*

Intanto, sotto la protezione del buon re e delle virtù, suoi angeli custodi, sfila giù, più basso, una lunga processione di cittadini in toga e manto e ricche vesti.

Essi incedono, a due a due, gravi e sereni, cantando, o parlando tra loro, e sembrano persone vive, tanto sono naturali; e tra queste figure, (alcune delle quali, saranno ritratti), il Lorenzetti avrà certo dipinto suoi illustri contemporanei e concittadini.

Più in là, a poca distanza, il popolino canta e balla e vende la sua merce; le botteghe appariscono piene di ogni grazia di Dio; l'ordine regna nelle strade; e nello sfondo

si vede la campagna fertile e ben coltivata, che ride al sole.

Questo è l' affresco il più bello ed il meglio conservato. Nell'altro di faccia vediamo, per contrasto rappresentati gli effetti disastrosi del *Cattivo Governo.*

L' Anarchia, la Tirannia, la Superbia, l' Avarizia e la Vanagloria, sotto le figure di orribili megere, regnano sulla città, librando nell' aria come uccelli di malaugurio.

Intanto la città è in balìa a ladri ed assassini; i popolani fuggono impauriti davanti alle bande armate di malfattori; le botteghe sono chiuse o deserte; perfino il cielo è cupo, e fuori sulla campagna abbandonata si libra la brutta figura simbolica della Carestia, nata dal mal-governo!...

***

Dopo questa meravigliosa opera, che è un poema dipinto, Ambrogio Lorenzetti, divenuto famoso in patria e fuori, fu chiamato a dipingere in varie altre città quali Firenze, Orvieto, Cortona e, forse, pure Assisi.

Dopo aver molto lavorato, il grande maestro si ritirò a finire i suoi giorni a Siena, ove morì in età di ottantatre anni, nel 1360, e passò, come dice il Vasari, « felicemente e cristianamente a migliore vita » pianto da tutta la cittadinanza.

PIETRO LORENZETTI.

(12..?-1350).

La vita di Pietro Lorenzetti è più oscura di quella del suo illustre fratello. Egli deve aver menato un'esistenza alquanto meno brillante, più ritirata e modesta, quantunque anch'essa del tutto dedicata all'arte, come lo provano i mirabili dipinti da lui lasciati.

Egli lavorò a Siena, Firenze, Arezzo, Pistoia ed anche a Roma ove, secondo il Vasari, fece « molte cose », che andarono distrutte quando la Basilica di San Pietro fu riedificata.

Ma, ad immortalare questo vecchio maestro senese, bastano gli affreschi attribuitigli finora nel Campo Santo di Pisa rappresentanti la *Tebaide* (1), cioè la vita dei santi padri eremiti nel deserto.

Nulla può essere di più originale, grazioso o ingenuo di questo grandioso dipinto, che segue da vicino sul muro di quello storico Campo Santo il famoso *Trionfo della morte* già attribuito all' Orcagna. Qui invece è raffigurato il trionfo della vita religiosa e contemplativa — il trionfo dell'anima sul corpo!

L' intonazione generale del colore è chiara, e su questa lieta tinta fondamentale, ove predomina il verde a lievi sfumature, si staccano le oscure casupole e le brune figure dei monaci.

Il paesaggio di questa vaga Tebaide è variato e strano; in alto vi sono monti rocciosi coperti di verdura e di palme; in basso, nella pianura, biancheggia luminosa al sole una chiesa; si vedono torri merlate ed un ponte sotto al quale serpeggia un fiume limpido ove guizzano pesci.

Intanto sulle alture solitarie eppure amene, ove brilla un sole eterno, i buoni monaci pregano, meditano e lavorano, vivendo in perfetta armonia con le belve della foresta che circonda il loro eremo.

Difatti, in una delle prime scene, è rappresentato un frate che seppellisce un suo compagno, mentre che due grossi leoni lo aiutano, con le poderose zampe, a scavare la fossa. Più in là, un altro religioso, dalla lunga chioma e folta barba, sta assorto in orazione, vigilato da un leone e da una leonessa — fide sentinelle.

L' affresco sembra diviso in tre sezioni, o serie di scene: nella parte superiore, il pittore ha forse voluto rappresentare la vita spirituale, ove i monaci pregano o stanno rapiti in estasi religiosa, ed hanno talvolta strane visioni.

Nella seconda serie — la vita contemplativa — essi meditano o leggono libri sacri; ed un vecchissimo monaco, curvo dagli anni, sta meditando sopra un teschio umano; un

---

(1) L'odierna critica, un po' troppo corriva a sbattezzare ogni opera d'arte, mette in dubbio che quest'opera sia di P. Lorenzetti.

altro vecchio eremita, invece, s'intrattiene di cose spirituali con un compagno attraverso la finestrina a grata della sua cella.

Nella terza ed ultima serie, è raffigurata la vita attiva e materiale: i religiosi non sognano più, ma lavorano. Alcuni vanno alla *cerca*, a piedi, spingendo innanzi a sè un asinello carico di bisaccie per raccogliere le elemosine; altri pescano, o vangano la terra, o coltivano i fiori nei loro giardinetti. Altri ancora scendono al fiume con brocche di forma antica, per attingervi acqua; oppure segano legna pel fuoco, o tessono reti o fabbricano rozzi utensili per loro uso domestico.

E in tutte queste scene graziose e famigliari di vita monastica, il pittore senese non si è scordato di introdurre, in alcuni particolari, la nota umoristica; come, per esempio, nell' episodio del giovane frate, il quale avendo troppo caricato il suo povero asino, lo vede cadere e si dispera; mentre un monaco più vecchio e forse più pietoso per le bestie, lo ammonisce severamente dalla finestra della propria cella, che dà sulla via.....

Spesse volte, nella vita contemplativa, quei religiosi devono lottare contro le tentazioni spirituali e perfino contro i demoni... Ecco, difatti, una scena graziosa e comica, in cui un terribile diavolo, con ali di pipistrello e con formidabili artigli, ha buttato in terra un povero frate, e tenendolo fermo per il cappuccio, lo bastona di santa ragione e con tanta naturalezza, che, quasi, ci sembra udire il suono delle percosse!...

Alla Galleria degli Uffizi è conservato un quadro su tavola, ove Pietro Lorenzetti trattò lo stesso soggetto della Tebaide in più ristrette proporzioni, ma con eguale finezza e sentimento umoristico e pio.

E questi due dipinti, l'affresco di Pisa ed il quadro di Firenze, provano che se Pietro era forse meno dotto e meno atto a filosofare del fratello Ambrogio, fu nonostante pur esso un grande pittore che osservò la vita dal lato geniale, e seppe riprodurla con una vivacità e naturalezza sorprendente per l' età in cui dipinse.

TADDEO DI BARTOLI

(1363-1422).

Dopo Simone Martini ed i Lorenzetti, la giovane arte senese sembrò riposarsi alquanto, come un albero primaverile che ha dato una precoce e ricca raccolta di frutti; e per un breve periodo — fino a verso il Quattrocento — non produsse più alcun veramente grande pittore (all' eccezione di Andrea Vanni famoso pel suo ritratto di S. Caterina) fino a Taddeo Bartoli, il quale nacque nel 1363 e fu scolaro di Bartolo di Mastro Fredi.

Nell' osservare con attenzione le pitture di Taddeo si rimane però un po' sorpresi perchè in esse si rivela relativamente poco progresso in confronto a quelle antecedenti dei Lorenzetti, sia per la composizione un poco confusa, sia pel colorito piuttosto oscuro, sia anche per la tecnica ancora imperfetta.

Il Vasari spiega questa maniera un po' retrograda di Taddeo Bartoli, dicendo: « Taddeo attese in modo agli studii dell' arte per farsi valente uomo, che si può affermare, se forse non seguì l' intento suo, certo non fu per difetto o negligenza che mettesse nel fare, ma sibbene per indisposizione di un male oppilativo che l' assassinò di maniera, che non potette conseguire pienamente il suo desiderio ».

Taddeo Bartoli dipinse a Pisa nella chiesa di San Francesco affreschi importanti; lavorò pure a Perugia, a Padova ed a Volterra, ma sopra tutto nella sua città nativa, ove eseguì nella Cappella della sala del Consiglio del Palazzo Pubblico, il suo capo-lavoro.

Questa piccola Cappella è una meravigliosa gemma d'arte, col suo coro dai ventitre stalli intarsiati e scolpiti in legno da Domenico di Niccolò (soprannominato, appunto per questo suo lavoro finissimo, Domenico del Coro), col suo bellissimo cancello in ferro, lavorato come una trina, e con la sua pila d' acqua santa scolpita dai Turini.

Sulla parete sinistra di questa Cappella, già così ricca, il vecchio artista senese dipinse la *Morte* e la *Assunzione della Madonna*, con grande lusso di personaggi e di particolari. Parlando di quest'opera, il Vasari dice: « ella fu da Taddeo con tanta diligenza lavorata e rispetto al luogo tanto onorata, e per sì fatta maniera della Signoria guiderdonata, che egli n'accrebbe di molto la gloria e la fama sua ».

Altro lavoro importante di questo pittore fu quello da lui eseguito nella Collegiata di S. Gimignano ove rappresentò, con sentimento pio ma ingenuamente truce, il *Giudizio Finale*, che, per dir vero, è più curioso che..... bello!

Taddeo Bartoli morì in età di sessant'anni nel 1422. Egli lasciò alcuni discepoli, il più noto dei quali fu Domenico Bartoli.

Scolaro suo fu pure Gregorio di Cecco, noto per aver dipinto molte copertine dei libri della Biccherna, (ossia della ragioneria) cioè registri del Comune di Siena.

Quelle copertine, che sono tavolette di legno, furono spesso dipinte da primarî artisti senesi, e sono ora conservate nell' Archivio di Siena, quali curiosità storiche (1).

Difatti, esse sono non soltanto curiose per i soggetti sacri e profani onde sono ornate, ma interessanti in quanto che provano il gusto fine ed artistico del popolo Senese, il quale sapeva idealizzare anche le cose più ordinarie della vita, mediante il suo eterno sentimento del bello, che ancora oggi lo ispira.

---

(1) Ogni amministratore del Comune di Siena, dopo un biennio di Governo, presentava i libri di amministrazione, da prima assai piccoli, poi sempre più grandi; la copertina del libro era fatta con tavolette le quali si facevano dipingere con soggetti di storia senese, dimostranti, per lo più, i benefici della pace e della concordia e i drammi della guerra e della discordia.

MATTEO DI GIOVANNI

(14...? - 1495).

Altri pittori di vaglia seguirono Taddeo Bartoli, quali Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Ansano o Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, e Francesco di Giorgio. Ma il più soave ed originale di tutti fu Matteo di Giovanni o Matteo di Siena, chiamato il *Botticelli* senese, forse per la sua grazia gentile, quantunque un po' manierata, che ha ogni tanto una vaga rassomiglianza con quella del grande maestro fiorentino.

Quantunque annoverato tra i maestri senesi, Matteo di Giovanni non era veramente nativo di Siena, ma di Borgo S. Sepolcro (patria del celebre Piero della Francesca), come rimane provato da un antico documento latino conservato nell'archivio di Firenze. Egli dipinse dopo la metà del quattrocento, e fu amico intimo dell'originale artista senese Francesco di Giorgio.

Della sua vita privata nulla sappiamo.

Bizzarro di carattere ed originale d'ingegno, egli scelse spesso a trattare soggetti strani, ed il *Massacro degli Innocenti* fu uno dei suoi soggetti prediletti, che dipinse tre volte e disegnò ancora, su più vaste proporzioni, pel pavimento intarsiato del Duomo di Siena.

La maniera di Matteo di Giovanni è più soave che forte; egli fu vero senese per la soavità e non riuscì perciò troppo bene a rendere tutto l'orrore di quella biblica scena.

Nel quadro ispirato a tale soggetto, che trovasi nella chiesa di S. Domenico a Siena, i soldati che sgozzano gli innocenti bimbi, per ordine del crudele Erode (il quale seduto sul trono presenzia il supplizio) sembrano compiere quel loro dovere a malincuore ed hanno un aspetto... amabilmente truce!

Assai più feroci si mostrano invece le povere madri, che cercano di salvare la propria prole; ed una fra esse, tutta

discinta e scapigliata, col viso sformato dalla rabbia, respinge il soldato che vuol toglierle il bimbo, e con le unghie gli ferisce la bocca.

Pittura assai più bella e più serena è la famosa *S. Barbara* del medesimo maestro, che trovasi pure a S. Domenico.

Mirabile nella sua grazia, è quella bionda e snella figura di Santa, dai bei capelli dorati, dalla ricca veste di broccato bianco con disegno a fiori d'oro, la quale se ne sta in compagnia di S. Caterina e di S. Maria Maddalena, — altre vaghe figure.

Questo quadro, sebbene così antico, è ancora smagliante di ricco colore e di oro; ed è una visione di bellezza!

Per la sua città nativa di San Sepolcro, Matteo dipinse una bellissima *Assunzione della Madonna* che ancora vi si ammira, e che ricorda assai la pittura dello stesso soggetto e dello stesso artista, conservata alla Galleria Nazionale di Londra.

La Madonna (nel quadro di S. Sepolcro) rassomiglia molto per la sua grazia bionda e delicata, alla *Santa Barbara*, e porta anch'essa una ricca veste di broccato bianco a fiorami dorati.

Essa siede tra le nuvole in mezzo ad un *mandorlato* formato da tante vaghe testoline di angeli, che sembrano rose; ed attorno attorno svolazza una lieta scorta d'onore di angeli adolescenti suonanti vari istrumenti musicali con molta grazia.

Il *mandorlato*, così chiamato perchè di forma ovale come una mandorla, era una specie di cornice convenzionale formata da fiori, o da teste di cherubini o talvolta di cuori, di raggi di gloria, o anche da un arco-baleno, nel mezzo della quale gli artisti trecentisti e quattrocentisti usavano come isolare e rinchiudere la figura principale (la Vergine, il Cristo o il Santo) del loro dipinto, mentre intorno a questa aggruppavano poi le altre figure secondarie.

Il *mandorlato* dava, necessariamente, una nota convenzionale al dipinto; e, perciò, in seguito, i pittori verso la fine del quattrocento lo abbandonarono. Ma anche il Perugino, ne fece grande uso; e perfino il Ghirlandaio, nel suo famoso affresco di S. Gimignano, rappresentante *Santa Fina*,

lo adoperò per incorniciare la figura miracolosa del Vescovo che appare in visione a consolare l'inferma.

L' *Assunzione della Madonna*, di Matteo di Giovanni, ricorda nella sua composizione lo stile del Perugino, il quale pur dipinse lo stesso soggetto nello stesso modo; lasciando cioè un certo distacco fra la parte superiore del quadro — al gruppo della Madonna e degli Angeli — e quella inferiore, ove gli apostoli son riuniti intorno al sepolcro vuoto — quasi come fossero due quadri separati e distinti e non avessero analogia tra loro.

In seguito, quando l' arte si perfezionò sempre più ed i pittori seppero meglio armonizzare la composizione, si stabilì tra le due parti, o due gruppi, quell'unione, *trait d' union*, che prima mancava, come vedremo nell'*Assunzione* del Tiziano, nella *Trasfigurazione* di Raffaello ed in altri dipinti simili dei grandi maestri del cinquecento.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

(1439-1502).

L' ultimo degli artisti senesi del *Quattrocento*, ed il più originale, fu Francesco di Giorgio Martini, meglio noto forse come celebre architetto e scultore, che come pittore; ma che lasciò nonostante molti dipinti di pregio, che ancora ammiransi in alcune chiese e nella Galleria di Siena, sua città nativa.

Contemporaneo e amico di Matteo di Giovanni, egli visse e lavorò in quel periodo culminante per l' arte senese, quando, cioè dopo aver dato per quasi due secoli una ricca fioritura di grandi artisti ed aver esercitato tanta benefica influenza sulla pittura Umbra, essa volgeva alla sua decadenza, per riposarsi sugli allori.

Ciò non può sorprendere del resto, perchè nell' arte, come nella storia, la decadenza segue sempre, e quasi necessa-

riamente, i periodi più fecondi e gloriosi; nello stesso modo che, spesse volte, la carestia segue la grande abbondanza, il genio pare, per un momento, esaurirsi; e la terra sembra chiedere un breve riposo.

Ma dopo quella sosta, o quella decadenza, l'arte senese doveva poi risorgere, destata a vita nuova da due grandi maestri non senesi; prima dal Pinturicchio, quindi dal Sodoma.

Ma torniamo un passo indietro, come si dice nelle novelle.

***

Nato da umile famiglia, Francesco di Giorgio, nella sua prima gioventù, ebbe a conoscere il morso della povertà e la lotta per la vita, meno aspra forse in quel tempo poetico che nel nostro. Ma, dotato di un bell'ingegno e di una tenace volontà, egli volle vincere la sorte e crearsi un nome immortale.

Da principio egli si mostrò un po' perplesso sulla via da scegliere, come si rileva da un suo scritto, ove egli dice: « A quello che la natura m'inclinava non mi determinavo, ma più volte mosso dalla ragione non sottoposta alle inclinazioni corporee, in qualche più vile e meccanica arte feci per esercitarmi, sperando in questa, con minor peso d'animo se non di corpo, alle necessità del vitto mio poter supplire ».

In poche parole, da bravo giovane, Francesco, sentendosi ben dotato di forza fisica e mentale, non volle essere a carico della sua famiglia, e pensò di buon'ora guadagnarsi il proprio pane, l'unico modo di acquistare la vera indipendenza.

Egli incominciò dunque a studiare la pittura sotto ai valenti maestri, che allora non mancavano in Siena, quali Domenico Bartoli, il Vecchietta, Sano di Pietro, il Neroccio, ed altri ancora.

Il momento era propizio per un ingegno nascente, perchè non solo vivevano ed insegnavano tutti quei valorosi artisti ed artefici, ma stava allora terminandosi la decorazione di quel Duomo meraviglioso, che, per l'opera del genio che

vi fu profusa nei più minuti particolari, rimane l' edifizio sacro più interessante dell' Italia.

Attivissimo, allegro d' indole, un po' burlone ed amante degli scherzi, Francesco di Giorgio, negli intervalli che gli lasciava lo studio della pittura, si occupava anche di molte altre cose, come, per esempio, di scultura, di architettura, e di ingegneria.

Quale architetto, egli venne impiegato dalla *Signoria* di Siena nei lavori pubblici dei *bottini*, cioè canali, che conducevano da lontano le acque nella città per riversarle in quella meravigliosa *Fonte gaia*, scolpita da Jacopo della Quercia ad ornamento vaghissimo della grande piazza pubblica.

Ben presto, fattosi noto per il suo grande ingegno e la sua operosità versatile, Francesco fu chiamato dal Duca Federigo di Montefeltro alla Corte di Urbino per eseguirvi lavori importanti di architettura e di ingegneria militare; poichè, con la versatilità così comune negli artisti del Quattrocento, anche Francesco di Giorgio riunì in sè le varie doti di pittore, scultore, architetto, ingegnere e persino scrittore, giacchè scrisse un *Trattato di Architettura*.

L'età virile di Francesco fu trascorsa, difatti, tra Urbino e Siena. A quella corte de' Montefeltro così colta e brillante, egli avrà pure avuto luogo di conoscere molti illustri ed interessanti personaggi; e tra questi, forse, il famoso pittore umbro-toscano Pier della Francesca, come anche il non meno celebre fiammingo Justus di Ghent (Gand).

La sua fama, col tempo, si estese per tutta l' Italia, e fu chiamato a lavorare a Napoli; poi a Milano, ove fece modelli per la Cupola del Duomo, allora in costruzione; e durante il suo soggiorno in quella città, ebbe occasione, come si crede, di conoscere Leonardo Da Vinci.

Dopo un'esistenza operosa e feconda di lavorio e di onori, il grande artista, per quell' amore che i Senesi, ben a ragione, nutrono per la loro dolce e poetica patria, si ritirò a vivere in un suo poderetto poco lontano da Siena, donde poteva vedere ogni sera il sole tramontare sulla gigantesca mole marmorea del Duomo, che si erge sulla collina, isolato e maestoso.

Così in pace, amato ed onorato da tutti, Francesco di Giorgio passò i suoi ultimi giorni, e morì in età di 63 anni nel gennaio del 1502.

Per strana coincidenza, in quello stesso anno della morte di Francesco di Giorgio, si recò a Siena, Bernardino Pinturicchio, il grande pittore umbro, destinato, come già notai, a dare un nuovo impulso all' arte senese, la quale si era cristallizzata nel suo misticismo medioevale, nè si era ancora arresa alla evoluzione artistico-intellettuale del Rinascimento, che già a Firenze stava compiendo miracoli d' arte.

Quel nuovo indirizzo doveva però, sebbene più tardi, farsi strada anche a Siena, e raggiungere sotto al Sodoma il suo più splendido sviluppo.

Le pitture di Francesco di Giorgio riflettono bene il suo originale carattere; esse piacciono, ma sorprendono per la loro bizzarra composizione, pel loro strano colorito e per l'espressione alquanto manierata delle figure, che, talvolta, come le due donzelle bionde nell' *Incoronazione della Madonna* (alle Belle-Arti) rammentano un poco quelle del Botticelli o di Filippino Lippi.

In questo bel quadro si notano, difatti, molti contrasti: mentre l'insieme attira e sorprende per la sua originalità, il concetto manca di elevatezza di sentimento, e la composizione n'è confusa. Il Cristo che incorona la Madonna, non è divino; e la Vergine, nel suo abito bianco a fiorami, col suo velo in capo, che si inginocchia davanti a Lui, non è altro che una graziosa contadinella, dall'aria compunta, che passa a prima Comunione! Così pure gli angeli; essi non sono esseri divini, ma semplici mortali quantunque graziosi.

Per contro, vi è molto vigore nel disegno delle teste dei devoti inginocchiati sui gradini del trono, e molta soavità nel gruppo delle giovani che incedono in processione, col cero in mano.

Non meno interessanti e strane sono le due *Natività*,

l' una a S. Domenico, l' altra alle Belle-Arti, ove il pittore ha trattato il biblico soggetto in modo grazioso e nuovo per quel tempo.

Il *Presepio* delle Belle-Arti è certamente il più bello.

In mezzo ad un vago paesaggio di colline e di pianura attraversata da un fiume, all' ombra di alcuni ruderi pittoreschi, la sacra Famiglia ha fatto sosta. La Madonna, soavissima figura, inginocchiata presso S. Giuseppe, adora il Bambino steso in terra sopra un lembo del manto materno. Due gravi santi o personaggi monacali sono inginocchiati a breve distanza; e dietro alla Madonna sono due bionde angeliche creature Botticelliane.

Una *soave ed ingenua originalità*; ecco la caratteristica principale di Francesco di Giorgio, il quale unì all' operosità la più svariata, un senso squisito d' arte. Come dice un illustre critico senese, in un suo studio su questo artista: « In quel secolo tanto scettico e giocondo, egli apparisce come un precursore, che alla sincerità della fede, alla ingenuità del sentimento devoto, alla tradizione della sua scuola diletta, accoppia la serietà dei propositi e la sicurezza della dottrina. Senza essere un innovatore, egli non è un semplice assimilatore delle opere altrui. È uno spirito indipendente che ha contribuito più di quello che non si creda alla rinnovazione estetica della scuola senese del suo tempo » (1).

---

(1) Prof. Pietro Rossi - Le Pitture di Francesco di Giorgio.

VII.

MASOLINO DA PANICALE

(1383-1447)

Arte fiorentina sul principio del Quattrocento — *I due* Tommasi — *Affreschi di Masolino al Carmine* — *a Castiglione d' Olona* — *Graziose figure e curiosi costumi* — *La maniera e la tecnica di Masolino* — *Muore giovane chi è caro agli Dei!*

MASOLINO DA PANICALE

(1383-1447).

Nell'arte fiorentina della prima metà del quattrocento, si trovano due pittori famosi chiamati ambedue col nome di Tommaso, il che creò in seguito un po' di confusione nel giudicare le loro opere; il primo fu Tommaso di Fino chiamato *Masolino da Panicale*; l' altro il Masaccio.

Prima di parlare di quest' ultimo che fu il grande caposcuola fiorentino, fermiamoci un momento a Masolino il quale si crede gli sia stato maestro.

Portato verso l'arte fino dai primi anni, Masolino studiò forse la pittura sotto Gherardo Starnina fiorentino, e ben presto, distintosi per la sua abilità, fu incaricato di dipingere la Cappella detta de' Brancacci nella Chiesa del Carmine a Firenze. Vi rappresentò la storia di S. Pietro, distaccandosi molto dallo stile del Giotto nella composizione e nella naturalezza delle figure, ed aggiungendovi quella graziosa nota di originalità che gli era propria. Quest' opera, sia per la sua morte in ancora giovanile età, sia per altra ignota cagione, non fu terminata da lui, ma completata in seguito dal Masaccio.

Si suppone che Masolino abbia dipinto a Roma ed anche in Ungheria, e che appunto al suo ritorno in Italia, fermatosi in Lombardia, abbia eseguito il suo capo-lavoro, cioè gli affreschi nella Collegiata e nel Battistero di Castiglione d' Olona. Incaricato dal Cardinale Branda Castiglione di abbellire quella chiesa e l' antico castello con le vaghe creazioni del suo pennello, Masolino immaginò quei mirabili affreschi, che, quantunque oggi sbiaditi dalle corrosioni del tempo, conservano ancora la loro ingenua e fresca grazia, i loro tenui e chiari colori.

Nella Collegiata egli rappresentò tutta l'idillica vita della Madonna, con un sentimento soave e mistico che ricorda

spesso quello di Fra Angelico; e completò quella serie religiosa con la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*. Ma nel Battistero, che credesi fosse allora la Cappella dell'antico Castello di Castiglione, il pittore sbizzarrì maggiormente la sua poetica fantasia in altri affreschi. Specialmente degna di nota per la sua graziosa originalità è la scena ove la giovane Salomè chiede al re Erode, in premio della sua danza, la testa di San Giov. Battista.

Questo dipinto è diviso in due parti: nella prima scena, vediamo Erode seduto coi suoi cortigiani a mensa sotto ad un aperto porticato a colonne, mentre si presenta davanti a lui Salomè accompagnata da un gruppo di giovani paggi e di damigelle.

Tutte queste figure sono vestite nel ricco e curioso costume del trecento con enormi acconciature, cioè grandi berretti in capo.

La snella e giovanile figura di Salomè è piena di grazia, modesta e verginale nella sua posa supplichevole, colle mani incrociate sul petto, nella sua lunga veste a chiara tinta, coi suoi biondi capelli raccolti in una lunga treccia sulle spalle.

Nella seconda scena, essa ha ottenuto ciò che voleva ed inginocchiata, presenta la testa del santo in un vassoio alla madre, la quale, seduta su una specie di trono e vestita in ricco abito di broccato, con un gran berretto in capo, accoglie impassibile l'orribile dono.... Intanto due giovani ancelle, con gesto impaurito, fuggono a quella vista.

Grazioso assai è lo sfondo del quadro, ove, attraverso le arcate del loggiato, si vede l'aperta campagna, i monti e la verde pianura ove incedono i discepoli, che portano il corpo di S. Giov. Battista alla sepoltura.

Quantunque nè la forma nè la tecnica siano ancora perfette nei dipinti di Masolino, si nota però un grande progresso nel chiaroscuro e nella prospettiva.

Il Vasari ci dice che Masolino « fu persona di buonissimo ingegno, e molto unito e facile nelle sue pitture », e soggiunge : « lo studio continuo e la volontà di affaticarsi, gli generò una cattiva complessione del corpo che forse gli abbreviò la vita.

Banchetto di Erode.
Salomè che presenta la testa decapitata di S. Giovanni Battista.

(MASOLINO DA PANICALE).

Castiglione d' Olona - Battistero.

VIII.

MASACCIO

(1402-1429)

Il fisico di Masaccio — Il suo carattere — La sua modestia — Il verismo *della sua arte — I suoi affreschi nella chiesa del Carmine — Termina l' opera non finita di Masolino — I suoi dipinti a Roma nella chiesa di S. Clemente — Vigore del suo disegno — La cappella dei Brancacci méta del pellegrinaggio di illustri artisti — La morte incerta del Masaccio, se dovuta a veleno o a causa naturale — Sua sepoltura nel Carmine — Pomposi epitaffi.*

MASACCIO

(1402-1429).

Se Masolino rappresenta la soavità e la grazia originale e un po' bizzarra nella pittura, Tommaso di S. Giovanni, meglio conosciuto col sopranome di *Masaccio*, ne raffigura il vigore ed il *verismo*.

Il vecchio biografo Vasari, nel parlare di questo grande artista dice: « egli dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degli ignudi i colori de' panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vivo e naturale; il che è stato di grande utile agli artefici, e ne merita essere lodato come se ne fosse stato inventore ».

Masaccio nacque nel 1402 nel piccolo paese di San Giovanni di Valdarno, ove suo padre, per nome Ser Giovanni di Simone Guidi, esercitava la professione di notaro.

Della sua infanzia e prima gioventù poco sappiamo. A quanto pare, anch' egli come quasi tutti i grandi artisti, mostrò fino dai primi anni la sua inclinazione per la pittura, e ben presto rese palese il suo ingegno.

Difatti, a ventitre anni, nel 1424, egli era già registrato nella matricola dei pittori fiorentini con la seguente indicazione:

« *Maso di ser Giovanni da Chastello San Giovanni* MCCCCXXIV ».

Il Masaccio non era bello di fisico, ma tarchiato e robusto, come si può vedere dal suo ritratto dipinto da sè negli affreschi del Carmine. Il suo carattere era franco, leale e bo-

naccione, tantochè per la sua bontà, o forse anche per la sua bruttezza, venne dai compagni chiamato col sopranome di Masaccio.

Assai distratto, perchè sempre assorto nel pensiero dell'arte, egli era noncurante delle cose materiali della vita e bene spesso si scordava di riscuotere il prezzo dei suoi lavori. Da ciò riesce facile a capire come il buon Masaccio non diventasse mai ricco, nè mettesse insieme un bel patrimonio, come, più tardi, doveva accumulare il furbo ed avaro messer Pietro Perugino. Egli ebbe vita assai breve, ma anche ne' pochi anni della sua arte trionfale, non si curò di conquistare onori, e preferì agli agi della vita le fatiche dell' arte, tutto intento com' era a perfezionare la pittura e arricchire Firenze di belle opere.

Di tutti i suoi lavori sono rimasti soltanto a Firenze, gli affreschi del Carmine nella Cappella Brancacci, una grandiosa *Trinità* che trovasi nella Chiesa di S. Maria Novella ed una curiosa pittura rappresentante la *Madonna* e *S. Anna* alle Belle Arti, nonchè una testa di vecchio (frammento forse di affresco) agli Uffizi.

Egli dipinse pure a Pisa; ed a Roma nell' antica chiesa di San Clemente rappresentò la storia di Santa Caterina di Alessandria, che ancora si ammira. Questi affreschi sono mirabili per forza di disegno e per naturalezza. Specialmente degna di osservazione è la scena ove la giovane S. Caterina si presenta a Massenzio e parla o piuttosto discute, davanti ai gravi dottori seduti in conclave.

Nel vigore del disegno e nell' animazione di ogni figura, Masaccio si rivela in questi affreschi ben superiore al suo maestro Masolino, e già padrone della tecnica dell' arte.

Egli eseguì alcuni altri lavori in Roma, che andarono poi spersi o distrutti, e si acquistò bella fama. Ma poi preso da nostalgia di Firenze, che era per lui più cara del paese nativo, volle farvi ritorno verso il 1422.

Fu appunto allora, nella giovanile maturità del suo genio, ch'egli dipinse il suo capo-lavoro, cioè la Cappella de' Brancacci al Carmine. Il soggetto di quelle pitture è, al solito, religioso; ma il Masaccio seppe dare al soggetto non nuovo un interesse storico-locale particolare, perchè sotto le spoglie

Un vecchio ignoto.

(MASACCIO).

Firenze - Galleria Uffizi.

ei biblici personaggi, si crede che ritraesse molti dei suoi
llustri contemporanei quali il Brunelleschi, Donatello, Ma-
olino, Antonio Brancacci, l' ambasciatore Lorenzo Ridolfi,
Giovanni di Bicci, Niccolò da Uzzano, e molti altri ancora;
osì, almeno, ci dice Vasari; e non solo, ma egli ritrasse
utte quelle persone vestite nel costume toscano che allora
isavasi, cioè col gran manto ad ampie pieghe, col curioso
errretto quadrato, col ricco giubbetto di velluto o di broc-
ato e con le calzature a uso zoccoli.

E tanto sono naturali quelle figure, che incedono gravi e
naestose in solenne processione, tanto n' è tuttora vivace
l colore, che sembrano dipinte ieri invece che quasi cinque
ecoli or sono: ciò che prova come il genio, scintilla di-
ina, conferisce l' immortalità alle opere da esso ispirate.

Gli affreschi del Masaccio al Carmine sono tra i più pre-
iosi tesori artistici del mondo. Quella piccola cappella dei
Brancacci è stato tempio e scuola d'arte ad ogni successiva
generazione di pittori; lì, sono andati a studiare e a cercarvi
spirazione i più famosi artisti, quali Ghirlandaio, Botticelli,
Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Michelangelo e perfino
l divino Raffaello; ed anch' oggi vi si recano in artistico
pellegrinaggio i più celebri pittori moderni.

Non fa dunque meraviglia se entrando in quel luogo
santificato dalla presenza spirituale di tanto genio, ci si
sente compenetrati d' ammirazione e di rispetto, e vien
fatto di capire come l' arte, la vera, la grande arte, sia
davvero in sè una religione.

Masaccio morì in giovane età, non ancora trentenne, nella
piena forza del suo mirabile ingegno; v' è chi dice forse
avvelenato da qualche rivale geloso della fama di lui.

Come spesso avviene agli uomini di genio, egli fu più ono-
rato dopo morte di quanto lo fosse stato in vita e venne
sepolto con pompa in quella stessa Chiesa del Carmine che
aveva abbellita con le sue opere immortali. Sulla sua tomba
fu scolpito il seguente epitaffio, grazioso nella sua modesta
semplicità :

« Se alcun cercasse il marmo o il nome mio,
La chiesa è il marmo, una cappella è il nome:
Morii, che natura ebbe invidia, come
L' arte del mio pennello uopo e desìo ».

Assai più pomposo fu quest' altro epitaffio composto in seguito da Annibal Caro, famoso letterato:

« Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
L' atteggiai, l' avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
A tutti gli altri e da me solo impari ».

Ma simili iscrizioni sui sepolcri degli uomini insigni sono inutili, perchè ad immortalarne la memoria bastano le opere create dal loro genio.

IX.

FRA ANGELICO

(*1387-1455*).

---

*Arte quattrocentista — Il dolce e pio frate — A Fiesole —
San Marco — Fra Angelico miniatore — Suoi affreschi a
ın Marco — Va a Roma — Dipinge in Vaticano la Cap-
lla di Niccolò V — Dipinge ad Orvieto — A Cortona —
ı santità e la modestia del frate pittore — Rifiuta il Ve-
ovado di Firenze — « Potette comandare, ma preferì ubbi-
re! » — Alcuni suoi dipinti alle Belle Arti e agli Uffizi
Muore a Roma ed è sepolto in S. Maria sopra Minerva.*

FRA ANGELICO

(*1387-1455*).

Fra Angelico (C. DOLCI).

Firenze - Galleria Belle Arti.

Sul principio del Quattrocento, i pittori, fedeli ancora alla scuola di Giotto, dipingevano solamente soggetti sacri per adornare le chiese ed i conventi; e, siccome erano assai mal retribuiti, lavoravano non tanto pel guadagno quanto per l'amore dell'arte e per vera devozione.

Ecco perchè, quei loro dipinti furono ispirati ad un sentimento così ingenuo e nello stesso tempo così profondo, che invano ricerchiamo oggi nei soggetti religiosi trattati da artisti moderni.

Fra i pittori che dipinsero sul principio del Quattrocento, il più ispirato ed il più soave fu, senza alcun dubbio, Fra Giovanni Angelico detto da Fiesole, ma nato, come Giotto, nel Mugello.

Entrato giovanissimo nell' ordine de' frati Domenicani,

prima nel convento di San Domenico sulla collina di Fiesole e poi in quello di San Marco a Firenze, dedicò tutta la sua vita operosa e pura alla religione e all'arte, per la quale egli ebbe un culto devoto.

In quel bianco, silenzioso e soleggiato chiostro, (ove visse, più tardi, alcun tempo, anche il celebre Savonarola, ed ove spesso si recava a conversare coi monaci, Cosimo de' Medici principe di Firenze) non regnava l'ozio, ma ferveva un' attività degna di un alveare di api industriose.

Infatti, da mattina a sera, quei buoni religiosi lavoravano alacremente, chi a istruire i novizi, chi a predicare, chi a scrivere o copiare libri religiosi. E nella vasta biblioteca, a svelti pilastri, costruita secondo il disegno dell'architetto Michelozzo Michelozzi, stavano seduti i frati miniatori intenti a dipingere minutamente i libri corali ed i messali a ricchi fregi d' oro puro e a colori vividi e rari quanto le pietre preziose; e tant' impegno mettevano in quel lavoro artistico, che, per bene *alluminare* o miniare uno solo di quei grossi poderosi volumi, i fraticelli impiegavano, talora, quasi tutta la vita.

Anche Fra Angelico fu bravo miniatore, ed esistono ancora vari lavori di questo genere attribuitigli; ma la sua specialità era piuttosto la pittura su tavola e quella sul muro detta *affresco*. Difatti egli dipinse molto nel chiostro di San Marco, ritraendo sul muro di quasi ogni cella un episodio della vita di Gesù, con un sentimento religioso così pio ed ingenuo, con un' arte così fine e soave, da destare meraviglia ed ammirazione non solo nei buoni frati suoi superiori e compagni, ma anche in chi, molto meglio di loro, s'intendeva di pittura. Ed ancora oggi quegli affreschi meravigliosi, quantunque sbiaditi dal tempo, sorridono sempre dalle bianche pareti, come soavi visioni, a dimostrare l'abile operosità del frate-pittore.

Nella vasta sala del Capitolo, ove usavano radunarsi a consiglio i monaci, egli dipinse sul muro di fondo il suo grande affresco rappresentante il Cristo in Croce circondato dalla Madonna, dalle sante donne e da numerose figure di santi quasi tutte di grandezza naturale, in svariati atteggiamenti di dolore.

L' Annunciazione della Vergine o Madonna detta *Capo-Scala*
(Fra Angelico).

Firenze - Convento di S. Marco.

La Crocifissione con le Marie e vari Santi

(FRA ANGELICO).

Firenze - Convento di S. Marco.

In quel medesimo chiostro, sotto il bel loggiato ad arcate che circonda il monastico giardino — tuttora pieno di fiori — Fra Angelico dipinse il suo celebre crocifisso che rappresenta il Dio martire ed un frate Domenicano inginocchiato e piangente al piede della Croce. Quantunque il disegno lasci alquanto a desiderare, come in tutti i dipinti di quel tempo, poichè i pittori si curavano ancora poco di ritrarre con verità anatomica il corpo nudo, vi è tuttavia un sentimento di così profonda angoscia e di rassegnazione nel Cristo moribondo, vi è tanta pietà ed amore nel frate, che quell'affresco commuove anche oggi chiunque l'ammira.

Fra Angelico eseguì pure un gran numero di quadri da altare su tavola (poichè non si conosceva ancora l'arte di dipingere sulla tela) per molte chiese e conventi di Firenze e di altre città.

Tanto grande fu poi la sua operosità e tanto crebbe in breve tempo la sua fama, che il Papa d'allora, Niccolò V, lo chiamò a Roma per fargli dipingere una cappella nel Vaticano.

Sui muri di quel piccolo oratorio privato del Pontefice, l'artista dipinse il ritratto del Papa stesso nella storia di San Martino; e in quest'opera diede prova di tanta abilità nel disegno e di tale vivacità nel colorito, che essa viene giudicata anch'oggi il suo capo-lavoro.

Nella scena ove San Martino si presenta sotto ad un porticato per dare l'elemosina ai poveri, sono sorprendenti per naturalezza due figure di mendicanti; l'una di uno storpio che si trascina per terra, l'altra di uno zoppo che cammina con le stampelle; grazioso poi è il gruppo delle donne, una delle quali tiene un bimbo in collo ed un fanciullo per la mano, mentre che nell'altra mano aperta sembra contare i soldi ricevuti in elemosina.

I colori degli affreschi in questa cappella sono ancora vivacissimi, e assai ben conservati.

Fra Angelico dipinse pure a Perugia ed a Cortona ove lasciò quadri bellissimi che ancora vi si ammirano; quindi si recò ad Orvieto per incominciare gli affreschi nel meraviglioso Duomo, i quali dovette poi lasciare incompiuti, e che vennero in seguito terminati da Luca Signorelli.

Ma, dopo una lunga assenza da Firenze, il dolce frate sentì nostalgìa del luogo nativo, e, più desideroso di pace che di onori, volle ritornare al suo amato chiostro di San Marco, tra quelle familiari e bianche pareti decorate dal suo fervido pennello.

Intanto, da tutte le parti, gli piovevano ordini per quadri; tanto che egli, quantunque operosissimo, riusciva a mala pena a soddisfare tutte le richieste.

Modesto ed umile come si conviene ad un servo di Dio, egli non faceva mai vanto delle grandi lodi che riceveva, nè volle mai dipingere per lucro; e, quando gli veniva richiesto un lavoro, usava dire:

— Sentite il Padre Superiore, se egli mi darà il permesso, ben volentieri lo dipingerò.

Si racconta pure che, prima di mettersi all'opera, era sua abitudine di pregare Iddio affinchè lo ispirasse. Mentre dipingeva stava poi così rapito nell'arte, che nulla s'accorgeva di ciò che gli succedeva intorno; e quando raffigurava una crocifissione, quel soggetto destava in lui tanta pietà che le lacrime gli sgorgavano abbondanti dagli occhi, senza ch' egli se ne accorgesse....

Sebbene fosse corteggiato pel suo ingegno dai più grandi personaggi, e quantunque gli fosse stato offerto dal Papa, (che voleva onorare la sua virtù) il vescovado di Firenze, Fra Angelico, rifiutando ogni gloria mondana, si mantenne sempre umile, e come dice graziosamente un suo antico biografo: « schivò tutte le azioni del mondo; così, puramente e santamente vivendo, fu de' poveri tanto amico, quanto penso che sia ora l'anima sua al cielo.... Si esercitò continuamente nella pittura, nè mai volle lavorare altre cose che per i santi. Potette esser ricco e non se ne curò, anzi usava dire che la vera ricchezza non è altro che contentarsi di poco. Potette comandare a molti e non volle, dicendo esser men fatica e manco errore ubbidire altrui. Usava anche spesso dire che chi faceva quest' arte (la pittura) aveva bisogno di quiete e di vivere senza pensieri; e che chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre ».

Come è facile immaginare, questo dolce frate, così buono e pieno d'ingegno, era adorato dai suoi compagni, verso i

quali si mostrava sempre paziente e mansueto. Non fu mai veduto andar in collera con alcuno, e quando, alle volte, era costretto a rimproverare qualche giovane frate, suo scolaro, lo faceva con tanta dolcezza da subito intenerirlo e convincerlo del suo errore.

Fra Angelico ebbe molti discepoli, il più celebre dei quali fu Benozzo Gozzoli.

Nella galleria delle Belle Arti e agli Uffizi sono conservate varie pitture e miniature di Fra Angelico, dipinte su fondo oro a colori chiari e smaglianti. Celebre tra queste è la sua *Deposizione* (da un valente critico d'arte paragonata per vivezza di colore ad una immensa pianta d'azalea). Nè meno famosa è la sua Madonna seduta in trono e circondata da santi e da angeli che suonano varii istrumenti musicali, cioè trombe, cembali, violini, pifferi e tamburelli. Questo grandioso *trittico* fu eseguito dall'artista per ordine dei Consoli dell'*Arte della Lana*, per adornare una loro chiesa.

Altro interessante suo dipinto è il *trittico* rappresentante il *Giudizio finale*, il Paradiso e l'Inferno, la gioia dei Beati, ed i tormenti dei Dannati.

Questo soggetto è stato molte volte interpretato dai pittori trecentisti e quattrocentisti, ed in modo mirabile dallo ignoto pittore del celebre affresco del Campo Santo di Pisa; ma nessuno mai seppe illustrarlo con più soave ingenuità del buon frate Angelico. Però, se egli sapeva mirabilmente raffigurare gli esseri celestiali, dalle bionde chiome, dalle grandi ali variopinte, dalle rapite fisionomie, dalle vesti svolazzanti a chiari colori, non riusciva egualmente bene a dipingere i demoni e l'Inferno, — i quali faceva grotteschi a forza di volerli rappresentare brutti — forse perchè tutto ciò che era cattivo o tetro, troppo ripugnava alla sua mite anima innamorata delle cose divine e belle.

Alle Belle-Arti ammirasi pure una serie di piccole pitture su tavola (fatte per ornare un armadio da arredi

sacri) rappresentanti la vita e la Passione di Cristo. Ogni scena, trattata con pia ed ingenua grazia, è un piccolo poema pittorico. Graziosa in modo speciale è quella che illustra la *Fuga in Egitto*, ove la Madonna, seduta sul paziente asinello e stringendo al petto il Bambino, attraversa un vago paesaggio di roccie e di palme, seguita da S. Giuseppe a piedi che porta un fiasco.

* * *

Fra Angelico morì vecchio di sessant'otto anni nel 1455, non però nella sua quieta e bianca celletta di San Marco, ove aveva trascorso gli anni più felici della sua esistenza pia ed operosa, ma a Roma ove era ritornato a lavorare per ordine del Papa.

Egli fu sepolto onorevolmente nell' antica chiesa detta di Santa Maria sopra Minerva, così chiamata perchè costruita sul posto dove ergevasi un tempio pagano dedicato alla dea Minerva; sulla tomba venne scolpita in marmo la sua effigie in veste monacale, con un pomposo epitaffio dettato dal Papa, nel quale si paragonava il suo ingegno a quello di Apelle, famoso pittore greco.

Ma tanta ampollosità di lode, che contrasta col modesto carattere del gentile frate-pittore, era affatto inutile onde onorarne la memoria; poichè le sole sue pitture — conservate attraverso i secoli — bastavano ad immortalarlo ed a renderlo caro a tutte quelle anime fini che ricercano nell' arte le più spirituali manifestazioni del genio.

Ed il soave genio di Fra Angelico, tutto puro, tutto squisito, fu come un giglio nato in un claustrale giardino e nutrito di rugiada divina, che offre il suo profumo come incenso a Dio!

X.

PAOLO UCCELLO

(1389-1472)

Uno strano artista — Suo amore per gli uccelli — Bizzarri suoi dipinti — Sua predilezione per il color verde — Lavora e mangia dai frati — « Sempre cacio ! » — Bizza di artista — Suo dipinto ad Urbino — Un piccolo dramma in cinque atti — In Mercato Vecchio — Il misterioso contegno di Paolo Uccello — La satira di Donatello — « Dolce cosa è questa prospettiva ! » — Triste vecchiaia e fine di Paolo.

PAOLO UCCELLO

(1389-1472).

Tra gli antichi artisti fiorentini, uno dei più originali fu Paolo Uccello nato nel 1389.

Appassionato per gli animali, riusciva bravissimo nel dipingerli; e specialmente gli piaceva ritrarre nei suoi quadri gli uccelli, tantochè gli venne dato il sopranome di Paolo *Uccello.*

Egli lavorò molto in Firenze, sua città nativa, ove dipinse ad affresco nel chiostro di Santa Maria Novella la storia del Diluvio, ed in quella pittura ebbe bell'agio di sbizzarrire la sua fantasia, nel rappresentare tutti gli animali, grandi e piccoli, che entrarono, a due a due, nella famosa arca di Noè; e, come è facile immaginare, non mancò di mettervi uccelli in gran numero!

Altra predilezione del bravo artista era il color verde che, difatti, predomina nei suoi quadri. Portava poi all' esagerazione l' amore della prospettiva e, come dice il Vasari: « Consumando tutto il tempo in questi ghiribizzi si trovò, mentre che visse, più povero che famoso ».

Si racconta, a proposito di questa sua passione, che egli passava spesso la notte nello studio di qualche difficile disegno, e, quando veniva avvertito che era già tardi e tempo di andar a letto, usava rispondere: — Oh! lasciatemi in pace, non mi disturbate! Oh! che dolce cosa è questa prospettiva!

Come molti altri suoi compagni d'arte, anche Paolo Uccello era dunque assai povero, per la gran ragione che i pittori venivano allora, generalmente, mal retribuiti e non sempre neppure trattati con quel dovuto riguardo che, oggi, si usa addimostrare agli uomini d' ingegno; ne è prova il seguente annedoto: una volta Paolo fu incaricato di dipingere in un chiostro di padri Francescani una serie di affreschi di soggetto religioso, e mise tutto l' impegno per uscirne con onore.

Ma i bravi frati, che lo alloggiavano, non fecero altrettanto al suo riguardo, perchè, essendo forse assai poveri e un po' avari, non davano al pittore pel suo nutrimento niente altro che cacio. Difatti, cacio per colazione, cacio per pranzo e cacio per cena a sazietà; tantochè il povero artista, nauseato dalla monotonia di quel trattamento culinario così.... elementare, e preso dalla bizza, gettò con disgusto pennelli e tavolozza e, lasciando incompleto il suo lavoro, fuggì via senza neppure salutare i suoi ospiti.

Ma si diede il caso, che, nel recarsi ogni giorno dalla propria casa allo studio, oppure nel girare per i suoi affari per Firenze, egli s' imbattesse spesso in qualche frate francescano, appunto di quel convento. Allora per paura che gli venisse chiesta la ragione della sua fuga, appena ne vedeva da lontano la bruna tonaca monacale egli tornava indietro, oppure prendeva lesto la prima svolta di strada che gli si presentava.

Un giorno però non fece a tempo a scappare, perchè due giovani frati del convento ove egli aveva dipinto, incuriositi del suo strano modo di agire con loro, gli corsero dietro, e, fermatolo, lo costrinsero a confessare il motivo pel quale egli aveva abbandonato il lavoro incompiuto.

Preso così tra l'uscio ed il muro, come si suol dire, il povero pittore, quantunque fosse di indole assai riservata e timida, si fece coraggio e rispose con molto spirito:

— Frati miei carissimi, volete dunque proprio sapere il perchè io scappai via in tal modo dal vostro convento? Ebbene, ve lo dirò francamente: di tutto è causa la poca discrezione del reverendo Abate vostro, il quale, pigliatomi forse per un topo, invece che per un uomo, mi ha messo

in corpo tanto formaggio da farmi venir la paura, se avessi a mangiarne dell'altro, d' esser trasformato in una forma di cacio! »

I frati risero molto di quella ingenua spiegazione, e pregarono vivamente il pittore di voler riprendere subito il suo lavoro nel chiostro, promettendogli di nutrirlo bene e di non fargli mai più sentire neppure l' odore di quel cacio che gli era diventato così antipatico!

***

Tanto scrupoloso era Paolo Uccello nella sua arte, che studiava di continuo dal vero e lasciò un numero straordinario di disegni e di abbozzi; tantochè, dopo morto, i suoi parenti non trovarono in casa altra eredità che grandi casse piene di schizzi fatti a matita o a penna. Ma, come osserva in proposito l'arguto Vasari: « sebbene il disegnare è assai, è nondimeno meglio il mettere in opera, poichè hanno maggior vita le opere che le carte disegnate ».

Quantunque egli studiasse con tanto amore la prospettiva, i quadri di questo artista sono sempre un po' elementari nel disegno. Dipinse, tra altre cose, scene di battaglia, ove gli uomini ed i cavalli sono frammisti in una grande confusione.

Ma esiste di lui, nella Pinacoteca di Urbino, un piccolo quadro rettangolare — già *predella* d' altare — che sembra una miniatura tanto è dipinto con finezza e minuzia. Il soggetto ne è assai curioso ed originale, perchè ispirato ad una leggenda: pare che gli ebrei, nei tempi antichi e superstiziosi, credessero di poter creare dell' oro mediante l' ostia consacrata. Una donna, perciò, una volta, rubò un' ostia consacrata in chiesa e la vendè ad un ebreo; ma appena che l' ostia fu posta sul banco del mercante, si liquefò in sangue. Il sangue divenne poi un rivolo che, crescendo sempre, inondò la casa dell' ebreo e quindi la strada! A quella vista accorse il popolo, ed insieme ad esso le guardie. L'orribile sacrilegio fu scoperto e l' ebreo venne arrestato insieme alla donna sua complice ed ambedue condannati

a morte. Difatti vennero impiccati ed il diavolo (così la leggenda) portò via le loro anime all' inferno.

Tutto questo piccolo dramma, diviso in tante brevi scene, è stato rappresentato da Paolo Uccello con mirabile arte e con molto umorismo: ecco la donna che va dall' ebreo e gli vende a peso d'oro l'ostia consacrata; ecco il vecchio ebreo, nel suo curioso costume quattrocentista, che sta dietro il suo banco e pesa l'ostia nella bilancia. Ma, orrore, ecco il sangue rosso che scorre sempre più rapido ed abbondante, dalla bottega fino nella strada! Ecco il popolo e le guardie a piedi e a cavallo che accorrono! Ecco poi l' ebreo e la donna portati via, legati, al patibolo; eccoli morti e stesi nella bara, ed in ultimo un brutto diavolo nero, dalle ali di pipistrello, s' impadronisce delle loro anime e le rapisce!

Nulla di più ingenuamente realistico di questa piccola pittura che formava il fondo di qualche quadro da altare; chiunque l'abbia veduta una volta, potrà mai dimenticarla, tanto è curiosa nel concetto e ancora vivace nel colorito.

Lo stesso pittore lasciò molti cofani nuziali dipinti con molta grazia, e che paiono quasi miniati e smaltati.

Uomo strano di naturale e un po' scontroso, Paolo viveva solo e quando lavorava non voleva che alcuno vedesse il suo dipinto, fino a che non fosse quasi terminato. Una volta, dovendo dipingere in Mercato Vecchio, sopra ad una porta, una figura di santo, fece barricare la porta e poi erigere intorno al palco ove lavorava, una specie di paravento con assi di legno; e poi se ne stette lì dentro contento e tranquillo a lavorare. Ma tutta quella segretezza destava la curiosità del popolo e specialmente dei venditori del Mercato; i monelli poi, andavano a sbirciare attraverso le fessure delle assi, per vedere ciò che faceva l' artista e gridargli mille impertinenze. Nè meno incuriositi si mostravano gli artisti, suoi confratelli d' arte; difatti Donatello, il celebre scultore, passando di lì una sera mentre Paolo

usciva da quello sgabuzzino improvvisato, si fermò per domandargli ridendo:

— Ohè Paolo! che cosa diavolo stai facendo con tanta segretezza?

Ma Paolo Uccello, molto seccato di quella domanda indiscreta, rispose serio serio:

— A suo tempo, tu lo vedrai!

Finalmente, terminato il lavoro e tolta l'impalcatura, tutti si affollarono a vedere; e tra la folla c'era anche Donatello, il quale quella mattina, si trovava in mercato a comprare delle uova; poichè, come dice un vecchio storico, « gli artisti di allora non facevano vita da cavaliere », anzi menavano un'esistenza molto semplice e bene spesso facevano la spesa da loro stessi.

Così Donatello, col paniere sotto braccio, avvicinatosi al dipinto, lo guardò bene, poi scosse il capo in atto di disapprovazione e voltandosi al pittore, gli disse sorridendo ironicamente:

— Eh Paolo! ora che sarebbe tempo di coprire, tu scuopri!

Con ciò intendeva significare che la pittura era ben povera cosa, e priva di qualsiasi valore artistico.

È facile capire quanto mai rimanesse mortificato il povero Paolo di quel giudizio così severo, dato in pubblico, davanti ad una folla d' ignoranti che ridevano alle sue spalle; anzi, tanto se ne accorò che d' allora in poi non volle più dipingere, ma si chiuse in casa a studiare la prospettiva che « lo tenne povero ed intenebrato insino alla morte ».

Questo fatto dimostra quanto l'anima dell' artista sia sensitiva e suscettibile al biasimo come alla lode; c'insegna pure quanto sia necessario di usare cortesia nel criticare l'opera altrui, per non scoraggiare ed offendere.

La vecchiaia di questo bravo ma strano pittore fu dunque assai triste, perchè trascorsa nella solitudine e nella miseria. Morì all' età di ottantatre anni nel 1472 e fu sepolto a Firenze nella Chiesa di S. Maria Novella.

XI.

ANDREA DEL CASTAGNO

(1390-1457)

Prima gioventù di Andrea trascorsa tra le pecore — Inclinazione per l'arte — « Dipintori del contado » — Messer Bernardetto de' Medici — Andrea studia a Firenze — Suo carattere violento — Sua maniera — Il Cenacolo di S. Apollonia — La Crocifissione *agli Uffizi — « Andrea degli Impiccati » — Amicizia con Domenico Veneziano — Sua gelosia — Leggenda del Vasari — Andrea riabilitato.*

ANDREA DEL CASTAGNO

(1390-1457).

I primi anni della vita di quest'originale pittore fiorentino, ricordano un po' quelli di Giotto.

Figlio di poveri contadini del Mugello, egli nacque nel villaggio montagnoso di Castagno donde prese in seguito il soprannome; e rimasto orfano, venne allevato da uno zio che lo pose a guardia del proprio gregge.

Non sappiamo se il fanciullo si divertisse, come Giotto, a disegnare, sulle lastre delle montagne, le sue pecore; ma l'amore per l'arte non tardò a rivelarsi in lui, ed ecco in qual modo: un giorno, mentre stava sulle alture a pascere il gregge, sopravvenne un temporale che lo obbligò a cercare rifugio al piano in un paesetto vicino, ove, come dice il Vasari « alcuni dipintori di contado che lavoravano a poco prezzo, dipingevano un tabernacolo ».

È probabile che questi « dipintori » siano stati della forza di quegli artisti girovaghi che anche oggi vanno per le campagne a dipingere insegne per osterie e per botteguccie; ma, in ogni modo, la loro rozza opera ebbe il potere di destare nell'animo giovanile di Andrea del Castagno una forte passione per l' arte.

Difatti, d'allora in poi, egli passò tutto il suo tempo a disegnare col carbone sulle lastre e sui muri, figure di uomini e di animali, in modo così evidente da destare meraviglia nei contadini suoi parenti ed amici, i quali incominciarono a lodare il suo talento ad un ricco possidente di quel luogo, certo Messer Bernardetto Medici, della famosa casa Medicea allora regnante in Firenze.

Questo intelligente mecenate, appena veduto i lavori del giovane, capì che erano i primi saggi di un genio in erba e volle condurlo seco a Firenze per fargli insegnare la pittura.

Andrea, sotto abili maestri, fece così rapido progresso, che, in breve, divenne rinomato come valente disegnatore, quantunque come colorista egli lasciasse sempre a desiderare, essendo il suo colorito crudo ed oscuro.

Di carattere impetuoso, aspro e violento, — vero tipo dell'uomo dei monti, un po' solitario e selvaggio, — sembrava che, perfino nei suoi lavori, si riflettesse l'indole sua burrascosa ed irrequeta.

Il Vasari, nel suo curioso linguaggio, dice: « Andrea era gagliardissimo nelle movenze delle figure, e terribile nelle teste dei maschi e delle femmine, facendo gravi gli aspetti loro e con buon disegno ». Difatti per il suo disegno vigoroso, sembra che Andrea si fosse ispirato alla maniera prima del Masaccio e poi di Paolo Uccello, col quale ultimo aveva una certa affinità artistica.

Si ignora veramente quali furono i suoi maestri; ma, in ogni modo, egli fu un forte ed originale lavoratore e la sua caratteristica principale fu il *vigore* — la forza dura e rozza, tipica del granitò dei suoi monti nativi.

Dell'opera sua, grande parte è perita; come, per esempio, gli affreschi rappresentanti la vita della Madonna, dipinti per una Cappella di S. Maria Nuova, e quelli eseguiti in una villa di Legnaia presso Firenze ove, sotto le spoglie di personaggi dell'antichità, raffigurò molti illustri fiorentini suoi contemporanei.

Quantunque la sala della villa ove furono dipinti quegli affreschi non esista più, quasi tutte le figure furono tuttavia salvate ed oggi ammiransi a S. Apollonia, nel piccolo Museo che contiene il famoso *Cenacolo* di Andrea del Castagno ed alcune altre sue opere.

Questa rappresentazione dell'*Ultima Cena* non attira certo per idealità di concetto nè per bellezza di colorito; l'intonazione del colore è oscura, ma il disegno delle figure appare vigoroso e potente. Vi è nell'insieme di questa composizione pittorica un realismo quasi rude, ben diverso dall'idealismo che, più tardi, il divino Leonardo seppe infondere nell'opera sua sublime.

Andrea prese i modelli che aveva sott' occhio, e nelle dodici figure sedute intorno al Cristo alla mensa, rappresentò tanti robusti uomini del popolo anzichè apostoli ispirati dal soffio divino. Essi, riuniti attorno alla tavola imbandita ad uso del quattrocento, mostrano con i loro gesti e con le variate espressioni del volto, la sorpresa e lo sdegno provati nell'udire cadere dalle labbra del loro maestro le memorabili parole di accusa: — Uno di voi mi tradirà!

Ed anche la figura di Cristo spicca per una maestà più rude forse che sublime; ma tutta l' opera è resa grandiosa dalla larghezza e dalla forza del disegno, doti meravigliose per quel tempo.

Un altro originale e strano affresco di Andrea è pure la *Crocifissione* che già trovavasi a S. Maria Nuova, ma da pochi anni trasferita, insieme ad altre pitture (tra queste il famoso *Trittico* di Vander Goës) alla Galleria degli Uffizi. Il tetro colore, le grandi e dolorose figure di quest' affresco impressionano lo spettatore: il Cristo sulla croce si distacca su un fondo rosso-cupo smorto, quasi nero (come « *l'aer perso* », descritto da Dante). Ai lati della croce stanno addolorati S. Giovanni e la Madonna, la quale, nella sua desolazione suprema, col viso di vecchia, rugoso e convulso dal pianto, ricorda qualche *Mater dolorosa* del Crivelli, lo strano pittore veneziano delle lacrime e del dolore.

Nel Duomo di Firenze, presso la grande porta di fondo, esiste ancora l'affresco di una sua colossale statua equestre (1) rappresentante Niccolò da Tolentino. Questa immensa figura, sul grande destriero, nelle sue vaste proporzioni, nel suo colorito oscuro e nelle sue vigorose linee, ci sembra tipica dell' arte rude e potente di Andrea del Castagno.

Questo pittore fu soprannominato Andrea *degli Impiccati* perchè venne incaricato dalla Signorìa di Firenze di dipingere sulla facciata del Palazzo del Podestà i ritratti di quei cospiratori contro i Medici, che furono ivi giustiziati.

---

(1) Questa figura fa riscontro all' altra grande figura equestre dipinta da Paolo Uccello.

Il Vasari dice che essendo stata offerta tale opera assai truce ad Andrea, egli l'accettò « ben volontieri » per la gratitudine che nutriva verso la famiglia Medici: « e messovisi, la fece tanto bella che fu uno stupore; nè si potrebbe dire quanta arte e giudizio si conosceva in quei personaggi ritratti per lo più di naturale, ed impiccati per i piedi in strane attitudini e tutte varie e bellissime ».

Lo zelo che Andrea mise a quest'opera lugubre è assai caratteristico della sua indole un po' brutale e violenta. Un pittore di carattere più mite e dolce non l'avrebbe forse nè accettata, nè potuta compiere!

Nel tempo in cui Andrea del Castagno lavorava in Firenze, vi dipingeva pure il famoso Domenico Veneziano, grande maestro di Pier della Francesca ed artista perfetto. Celebre per il suo bel colorito, ricco ed armonioso, egli era stato uno dei primi a scoprire il segreto di dipingere ad olio.

Per quel geniale spirito di confraternità che esisteva allora tra artisti, Domenico ed Andrea si erano legati in buona amicizia per sentimento di reciproca ammirazione, e forse anche per quel contrasto d'indole che fa nascere la simpatia; poichè Domenico era tanto mite e dolce, quanto Andrea era rude e violento. La gelosia però non tardò a nascere nell'animo di Andrea del Castagno per la superiorità di Domenico Veneziano come pittore e sopratutto come colorista, al punto che, secondo la leggenda raccolta dal Vasari, egli sarebbe stato spinto ad assassinare segretamente, una sera, il rivale.

Ma quantunque Andrea fosse uomo violento, pronto all'ira, alla rissa ed alla vendetta, è però da escludersi ch'egli abbia potuto commettere un simile delitto. Difatti la critica moderna lo ha intieramente riabilitato, col provare che Domenico Veneziano morì invece nel 1461, e perciò sopravvisse ad Andrea, di circa quattr'anni!

Il ritratto in penna che il Vasari ci fa di questo pittore, corrisponde alla sua strana ed avventurosa esistenza; egli dice: « era Andrea non meno sagace simulatore che egregio pittore, allegro quando voleva nel volto, della lingua spedito, e d'animo fiero, ed in ogni azione del corpo, così com'era della mente, risoluto. E quando nella sua giovinezza

furono in qualche cosa biasimate l'opere sue, fece a cotali biasimatori con percosse ed altre ingiurie conoscere, che sapeva e voleva sempre in qualunque modo vendicarsi delle ingiurie ».

A questo lato fiero e selvaggio del suo carattere, che lo fece un po' rassomigliare a Benvenuto Cellini, sono però da porsi in contrasto le successive parole del Vasari, che ce lo attestano cittadino rispettato : « Visse Andrea onoratamente, e perchè spendeva assai e particolarmente in vestire ed in stare onorevolmente in casa, lasciò poche facultà, quando d'anni settantuno passò ad altra vita ».

Andrea del Castagno fu sepolto in S. Maria Novella e lasciò alcuni discepoli, tra i quali il più celebre fu Piero Pollaiolo.

XII.

DOMENICO VENEZIANO

(14... ?-1470)

Origine e patria di Domenico — Studia a Firenze — Curiosa sua lettera a Piero di Cosimo de' Medici — « Un famoso lavorìo! » — Dipinge con Piero della Francesca e Bicci di Lorenzo a Santa Maria Nuova — Un suo bel quadro agli Uffizi — Altro suo quadro alla Galleria Nazionale di Londra.

DOMENICO VENEZIANO

(14...?-1470).

Intorno all' origine ed alla vita di questo veramente grande pittore, maestro di Piero della Francesca, regna molta oscurità!

Si crede che Domenico, nato forse da genitori veneziani, sia venuto in giovane età a Firenze ed ivi siasi perfezionato nella pittura; poichè, nel 1438, trovandosi a Perugia, egli scriveva a Piero di Cosimo de' Medici pregandolo di intercedere per lui presso Cosimo il Vecchio, affinchè gli venisse affidata a dipingere una tavola da altare per una delle chiese di Firenze. La sua lettera citata dal Cavalcaselle è assai curiosa nella sua antica ortografia; egli vi dice che se la commissione di quella pittura gli verrà assegnata, avrebbe « la speranza di fare *chose* meravigliose, quantunque vi siano in Firenze maestri valenti come Fra Filippo Lippi e Fra Angelico i quali hanno di molto lavorìo da fare ». Termina poi dicendo: « se vui sapesse el desiderio che ho di fare anch'io qualche famoso lavorìo! »

Non sappiamo quale fosse questo « famoso lavorìo »; potrebbe darsi che fosse l'opera d'affresco eseguita da Domenico Veneziano insieme al suo scolaro Piero della Francesca e a Bicci di Lorenzo nel coro di Santa Maria Nuova, affresco che andò poi distrutto. Potrebbe essere stato invece il quadro su tavola rappresentante Santa Lucia ed altri Santi. Queste sono semplici ipotesi! In ogni modo, di lavori

certi di Domenico Veneziano a Firenze esiste soltanto la bella tavola da lui dipinta per l'altare di Santa Lucia de' Bardi e che ora ammirasi nella galleria degli Uffizi.

Questa pittura costituendo appunto un tesoro rarissimo ha per i devoti d'arte un interesse speciale, e pel suo squisito colore fa ben comprendere l'invidiosa gara sorta allora tra gli artisti contemporanei del pittore per rapirgli il magico segreto del suo pennello ammaliatore.

L'intonazione del colore così limpido, chiaro e pieno di luce, rallegra gli occhi come una ridente mattina primaverile ed accompagna e completa la composizione nel suo largo disegno e nelle sue linee svelte ed armoniose, come la modulazione di qualche soave motivo musicale. La Madonna, bianca ed esile creatura, siede sul trono posto in una nicchia a forma di conchiglia, fiancheggiata da tre arcate a colonne dipinte a gai colori, verde tenero, rosa pallido e bianco. Nessuna tinta oscura o violenta disturba l'armonia delicata de' colori, che, come sinfonia, canta agli occhi in vago tono minore. Sembra difatti che il pittore abbia voluto cantare un inno gaudioso in onore della verginale Madre di Dio, con quella gamma ascendente di tinte e di chiaro-scuri soavi e tenui come i primi rosei albori, come i pétali primaverili del pésco e del mândorlo.

I colori nella loro luminosa chiarezza — quasi senza ombra nelle pieghe delle vesti della Madonna e dei Santi, — ricordano un poco quelli di Fra Angelico, per quanto meno diafani; ed anche le figure hanno la dolcezza di quelle del pittore-frate, con però maggior vigorìa nel disegno e perfezione nella forma.

L'arte, sotto il pennello di Domenico Veneziano, il pittore della luce, ha già fatto un progresso notevole, e quasi raggiunto la perfezione tecnica.

La Madonna col Bimbo tra le braccia e circondata da quattro santi, siede in posa ieratica, la cui solennità è mitigata però dalla soave espressione materna. Il suo pallido viso giovanile, incorniciato vagamente dai biondi capelli color miele, è pensieroso, quasi attonito, nella sua candida innocenza. Sembra che essa stia meditando su cose ineffabili e meravigliose, mentre nei suoi occhi bruni appare il primo

riflesso di quella vaga tristezza irrequieta, che vedremo poi immortalata nelle Madonne di Sandro Botticelli.

Bellissima è la figura di Santa Lucia, che tiene una palma in una mano e nell'altra il tradizionale piatto ove riposano gli occhi che le furono levati nel suo martirio. La sua espressione è soave e grave, e sul lungo ed esile collo si erge la bionda testa, come la spiga matura sullo stelo. Questa figura ricorda molto le donne che Piero della Francesca doveva alcuni anni più tardi dipingere nei suoi famosi affreschi di Arezzo.

È pure assai interessante per lo studioso d'arte rintracciare in questo bel quadro la grande influenza che ebbe il Maestro sullo scolaro Piero sia nelle figure, come nei particolari architettonici e nel modo di panneggiare e di aggruppare i personaggi.

*
* *

I quadri di Domenico Veneziano sono molto rari; la galleria Nazionale di Londra ne possiede un altro, che ricorda in alcuni particolari e per il colore chiaro e luminoso quello già descritto. E anche Berlino possiede un suo martirio di Santa Lucia già formante parte principale di una predella.

La Vergine, giovanissima e bionda, che sembra la sorella minore della Madonna degli Uffizi, siede sola, col Bimbo, sopra un trono di marmo di forma quadrata, in mezzo ad un prato di un tenero verde primaverile sparso di margherite. Essa sta diritta in posa di dolce dignità, e tiene ritto in piedi, su di un ginocchio, il piccolo Gesù, il quale, appoggiandosi alla Madre, alza la minuscola destra in atto infantile di benedizione. Nel cielo sopra al trono si libra il Padre eterno insieme alla divina colomba.

Anche in questa tavola tutto è chiaro, lieto, sorridente; nessuna tinta oscura ne disturba la perfetta armonia; ed i tre mistici raggi divini che scendono dall'alto sulla Madonna, sembrano raggi di sole.

Ma tutta l'opera più importante di Domenico Veneziano, è disgraziatamente andata perduta; e sono distrutti anche gli affreschi ch'egli dipinse insieme al discepolo Piero della Francesca, nella chiesa di Loreto.

Però quel poco che rimane ancora della pittura di Domenico, basta per farci ammirare e gustare questo pittore finissimo, questo grande maestro quattrocentista, la cui vita operosa si avvolge in una nebbia di mistero.

XIII.

FRA FILIPPO LIPPI

(1412-1469)

Infanzia di Fra Filippo — Monna Lapaccia — A scuola fà il discolo — Amore per l' arte — Al Carmine — L' influenza su di lui del Masaccio — Ad Ancona — È catturato da pirati barbareschi — In prigione — Libertà — Ritorno in patria — Dipinge per Cosimo il Vecchio — Prodezze di Fra Filippo — Si innamora di Lucrezia Buti — Alcuni suoi dipinti — Muore a Spoleto.

FRA FILIPPO LIPPI

(1412-1469).

Fra Filippo Lippi, altro celebre pittore fiorentino, nacque nella contrada d'oltr'Arno in Firenze circa il 1412, di assai poveri genitori. Rimasto orfano, fu allevato da una vecchia zia di nome Monna Lapaccia, poverissima anch' essa, la quale, nell' impossibilità di mantenerlo, lo mise all' età di otto anni in educazione presso i frati del Carmine, di quella chiesa che il Masaccio aveva già adornata dei suoi affreschi.

La vita sul principio del quattrocento era assai dura nei conventi poveri, ed il piccolo Filippo ebbe un triste noviziato, tanto più che invece d'essere di indole mite e studiosa, era irrequieto, turbolento e molto svogliato nel compiere il proprio dovere. Infatti, durante le ore di studio, invece di prestar attenzione agl' insegnamenti del frate maestro, il novizio birichino imbrattava di nascosto sotto il banco i suoi quaderni con disegni di ogni genere. Sembrava proprio ch' egli avesse il moto perpetuo nelle piccole dita che non potevano mai star ferme, e di continuo, col carbone o con la matita, scarabocchiava figure d'uomini o di animali sui muri e sul pavimento, ovunque insomma trovava una superfice bianca e levigata.

Alla fine, i frati, veduta nel giovane tanta disposizione per l'arte, gli permisero di studiare sul serio il disegno e la pittura, sotto un bravo maestro.

Così, sicuro d'allora innanzi della propria vocazione, ed acceso dall' amore per l'arte, Filippo Lippi si mise a lavorare con ardore, e passava le sue giornate nello studio, o,

come allora più modestamente si chiamava *bottega* del maestro, oppure nella Cappella Brancacci al Carmine, intento a copiare e ricopiare a sazietà gli affreschi che il Masaccio stava allora eseguendo in quella chiesa.

Cresciuto poi in età e giunto ai diciassette anni, il giovine pittore, sempre più attirato verso l' arte, nè volendo più farsi frate, gettò via la tonaca monacale e se ne fuggì ad Ancona.

Ed ecco che un giorno mentre si trovava a diporto, insieme ad alcuni allegri compagni, in barca, sul mare, presso quella città, venne catturato da certi pirati barbareschi, i quali scorazzavano lungo quel lido; e fu da essi condotto schiavo in Barberia.

Il giovane artista ebbe ben presto a rimpiangere non solo la patria, ma anche il convento, in quella dura schiavitù, e dovette provare, suo malgrado, quanto fosse più crudele la tirannia dei Mori che la severa disciplina dei buoni frati; perchè per la più piccola mancanza, veniva legato a catena come un cane e spesso frustato a sangue.

Ma non per questo si perse di coraggio; ed un giorno essendogli capitato tra le mani un pezzo di carbone, si mise a disegnare sopra il muro bianco della prigione il ritratto del proprio padrone, vestito nel pittoresco costume dei Mori.

Forse l' arte del disegno era ancora sconosciuta in quel remoto e barbaro paese, perchè quando i Mori videro quel ritratto così rassomigliante, si misero a gridare al miracolo; e tanta fu la contentezza e l'ammirazione del padrone di Filippo, ch'egli stesso lo sciolse dalle catene e gli dette la libertà.

Come si vede, l'ingegno serve a qualche cosa; e, in questo caso, fu di grande utilità a Filippo Lippi; perchè egli potè così imbarcarsi su di una nave e tornare in patria.

Filippo sbarcò a Napoli, ove si trattenne alcun tempo, sotto la protezione di re Alfonso, allora duca di Calabria, per il quale dipinse diversi quadri a tempera. Quel principe poi, per ricompensarlo delle sue fatiche, gli fornì denaro affinchè potesse tornare a Firenze, ciò che egli fece di tutto

cuore, felice di rivedere la cara città nativa dopo tante peripezie.

Ormai fatto uomo ed acquistato un po' di giudizio, quantunque sempre di carattere spensierato e poco serio, egli si rimise con zelo al lavoro e dipinse un gran numero di quadri di soggetto religioso per le chiese e per i conventi fiorentini.

La sua fama in tal modo crebbe ben presto, e Cosimo de' Medici, principe potentissimo allora in Firenze, lo prese a ben volere e lo colmò di commissioni e di doni. Ma Filippo Lippi, sebbene amasse la gloria e le ricchezze, aveva a noia la fatica, e sopratutto gli ripugnava d'essere forzato a lavorare quando non ne sentiva voglia.

Si racconta, a proposito dell'estro girovago del nostro pittore, che una volta, egli venne rinchiuso a chiave da Cosimo de' Medici, in una stanza del palazzo, per esser costretto a terminare più presto un lavoro; ma Filippo, che aveva più voglia di andare a spasso che di dipingere, trovò il modo di scappare da quella nuova prigionìa dorata, e tagliate a striscie le sue lenzuola, ne fece una lunga corda con la quale si calò a terra da una delle altissime finestre del palazzo.

Cosimo, che era un ottimo principe e punto tiranno, rise molto di questa birichinata del suo artista prediletto, al quale promise di mai più rinchiuderlo nè costringerlo a dipingere contro voglia; anzi, invece di punirlo, lo colmò di carezze e di doni, dicendo con filosofico umorismo nel suo curioso e caratteristico linguaggio: « L'eccellenze degli ingegni rari sono forme celestiali e non asini vetturini! » Con ciò intendeva dire che il genio va carezzato ed incoraggiato, e non menato per forza come una bestia da soma...

Del resto, il bell'ingegno di Filippo Lippi avrebbe potuto dare ancora assai più brillante prova di sè, qualora egli avesse avuto maggior fermezza di carattere; invece egli era leggiero assai e, come dice un suo biografo: « molto amico delle persone allegre e sempre allegramente visse »; nè ciò solo, ma egli si lasciava dominare da ogni capriccio e governare da ogni ghiribizzo che gli passava per la testa.

Fu così che innamoratosi alla follìa di una giovane e bellissima monaca, Lucrezia Buti, che aveva posato davanti a lui come modello per un suo quadro religioso, la indusse a fuggire dal convento, e quindi la sposò, avendone ottenuta la dispensa dal Papa. Con questa giovane, buona quanto bella, egli visse felice molti anni e ne ebbe un figlio di nome Filippino, che, alla sua volta divenne un celebre pittore.

Filippo Lippi dipinse anche a Prato e gli affreschi nel coro del Duomo sono considerati quali suoi capolavori.

Essi rappresentano la vita e la morte di S. Giovanni Battista; e mirabile di naturalezza e di grazia è la scena ove Salomè affascina il re Erode col danzare in sua presenza. La vaga figura della donzella è piena di vita e di ritmico movimento; nè meno bello è il gruppo delle due ancelle che, impaurite all'orrida vista della testa decapitata del Santo, si stringono tra le braccia l' una dell' altra.

Filippo Lippi ritrasse spesso la moglie nei suoi quadri. Esiste, difatti, nella Galleria degli Uffizi una piccola tavola ove Lucrezia Buti è rappresentata sotto figura della Madonna, bionda fanciulla dal delicato profilo, che adora il divino Infante sostenuto da un angelo bianco-vestito con le ali variopinte.

Il bambino stende le paffute braccine verso la madre, che lo guarda seria ed amorosa, giungendo in atto di adorazione le lunghe e candide mani.

Essa è vestita nel costume femminile quattrocentista: una veste azzurra aperta sopra una bianca camicietta; un velo leggerissimo avvolge la bionda chioma ed è fermato sulla fronte da una catena di perle. La figura della Vergine si stacca sul fondo del quadro, che rappresenta un vaghissimo paesaggio montagnoso, ove si vedono roccie oscure, le torri di una lontana città ed il corso argenteo d' un fiume, forse l' Arno, che serpeggia attraverso una verde pianura toscana. Tutti i colori in questa pittura sono chiari e vivaci e dànno un' impressione di soave allegrezza primaverile.

Difatti in questo dipinto si rivela tutta la grazia spirituale dell' arte quattrocentista, che seppe così bene unire alla

La Madonna che adora il Divin Figlio

(FRA FILIPPO LIPPI).

Firenze - Galleria Uffizi.

perfezione plastica il sentimento religioso e rendere la materia interprete dei moti più segreti dell' anima.

Bellissimi sono pure due quadri di Filippo Lippi rappresentanti la *Natività*; l' uno trovasi alle Belle Arti (Firenze) e l' altro, il più perfetto, a Berlino.

Fra Filippo Lippi morì in età di cinquantasette anni, a Spoleto ove si era recato per dipingere nel Duomo i famosi affreschi che ancora vi si ammirano rappresentanti l'*Incoronazione della Madonna* ed altri, i quali dopo la sua morte furono terminati da un suo scolaro, Fra Diamante.

Il Vasari ci dice: « Duolse la sua morte a molti amici e a Cosimo de' Medici particolarmente, ed al Papa ».

I fiorentini avrebbero voluto dare onorata sepoltura al loro illustre concittadino nella chiesa di S. Maria del Fiore; ma il popolo di Spoleto non volle cederne loro la spoglia, dicendo che i cittadini di Spoleto « avevano carestia d'ornamento e massimamente d'uomini illustri », e che perciò volevano tumulare il celebre pittore nel loro Duomo!

Così Fra Filippo Lippi, dopo una non lunga, ma agitata ed operosa vita, trovò eterno riposo nello storico Duomo di Spoleto, ove gli venne, in seguito, eretto per ordine di Lorenzo de' Medici un bellissimo monumento in marmo, che porta un' epigrafe latina dettata dal celebre Poliziano, che tradotta dice: « *Quì son io sepolto, gloria della pittura, Filippo; a nessuno è ignota la meravigliosa arte della mia mano; seppi con maestrìa d'artefice dar vita ai colori e quasi la parola alle mie figure. La natura medesima in esse rispecchiata si stupì, e confessò di essere eguagliata nell' arte sua. Quì in marmoreo tumulo mi ripose Lorenzo de' Medici; prima io ero ricoperto dell' umile terra* ».

Filippo Lippi ebbe alcuni noti discepoli, tra i quali il più celebre fu Alessandro Botticelli. Egli lasciò poi erede, a continuare la sua gloria, il figlio Filippino, ancor giovanissimo, che divenne in seguito anch'esso un assai valente pittore.

XIV.

ANTONIO E PIERO POLLAIOLO

(Antonio 1433?-1498) — (Piero 1443?-1499)

Figli di un venditore di pollame — Loro bottega di oreficeria — L'arte dell'orefice in quel tempo — Lavori fraterni — Valenti disegnatori — Il loro colorito — I disegni di Antonio per la storia di S. Gior. Battista — Un frate ricamatore — Alcuni dipinti di Antonio e di Piero in Italia e all' estero — Curioso ritratto — Le Virtù *dipinte per la Mercatanzia — Influenza dei Pollaiolo sugli artisti del loro tempo.*

I FRATELLI POLLAIOLO

(Antonio 1433?-1498) — (Piero 1443?-1499).

Antonio e Piero Benci furono soprannominati i *Pollaioli*, dal mestiere del padre che era venditore di pollame.

Antonio, il maggiore, era orefice ed aveva la sua bottega nei pressi del Ponte Vecchio, a Firenze, in quella strada che oggi chiamasi Via Vacchereccia.

Piero, fratello minore, studiava pittura sotto Andrea del Castagno ed altri bravi maestri di quel tempo, ma viveva insieme al fratello orefice, col quale aveva in comune la bottega.

L' arte dell' oreficeria era allora strettamente collegata con la pittura e la scultura ; così i fratelli lavoravano insieme d' amore e d' accordo. Antonio, che aveva maggiore ingegno, dava consigli e forniva disegni per le pitture di Piero, e questo, alla sua volta, aiutava nei lavori di oreficeria e nel getto in bronzo delle piccole statuette che modellava Antonio.

In breve tempo, la loro *bottega* divenne assai accreditata e vi affluirono ad imparare l'arte molti giovani che in seguito divennero pittori celebri. Difatti, l' oreficeria richiedendo molta precisione, creava dei perfetti disegnatori ; e nei pittori — quali appunto i Pollaiolo, ed in seguito, il Verrocchio, il Ghirlandaio, il Botticelli, il Francia, ed altri — che esordirono nell' arte come orefici, si nota un certo rilievo nel disegno, una ricchezza di ornamenti nei particolari ed una precisione di tocco, che dànno alle loro pitture un carattere tutto speciale.

I Pollaiolo furono perciò valentissimi nel disegno, quan-

tunque un po' duri nella forma, che sembra come cesellata. Essi poco curarono il sentimento nelle loro pitture; ma come si può notare in un loro quadro agli Uffizi, che rappresenta tre grandi figure di santi, il loro colorito è ricco e profondo e pare quasi un riflesso di quelle stesse pietre preziose che essi maneggiavano di continuo nei loro delicati lavori di oreficeria.

Antonio dipinse anche soggetti profani, ed esistono di sua mano e del fratello alcune figure mitologiche, di piccole dimensioni, tra le quali un *Ercole che combatte l' Idra* (Uffizi) che mostra nelle nude forme, sapienza di anatomia e vigorìa di disegno.

Tra i lavori interessanti dei Pollaiolo, è la serie di 27 disegni della storia di S. Giov. Battista, i quali furono poi copiati all' ago, in modo finissimo, dal celebre ricamatore Fra Paolo di Verona per gli arredi sacri del Battistero di Firenze e che ora ammiransi, (conservati sotto vetro), nel Museo dell' Opera del Duomo.

I dipinti dei Pollaiolo non sono pochi; e la Galleria Nazionale di Londra ne possiede uno assai bello: il *Martirio di S. Sebastiano*, ove le figure degli arcieri, vigorose e ben disegnate, ricordano quelle marziali dei soldati di Luca Signorelli.

Altri dipinti di questi artisti trovansi a San Gimignano, a Berlino, Dresda, Parigi ed a Staggia nella provincia di Siena. Assai interessante è poi il ritratto del Duca Galeazzo (Uffizi) dipinto da Piero Pollaiolo che rappresenta la figura imperiosa e guerresca del Duca presa di profilo. Egli indossa una strana tunica color celeste oscuro ricamata con gigli; il suo viso scarno, bruno e severo, dai tratti energicamente marcati, ha il profilo adunco di un uccello da preda, e la mano, forte e virile, che stringe sul petto un guanto, sembra un artiglio pronto ad afferrare qualche preda davanti a sè, alla quale accenna coll' indice della sinistra....

Ma i dipinti che dànno la migliore idea dello stile dei Pollaiolo sono le loro *Virtù* conservate agli *Uffizi*. Questi cinque quadri di soggetto più filosofico che religioso, furono dipinti da Pietro, aiutato probabilmente dal fratello Antonio.

La Temperanza

(PIETRO POLLAIOLO).

Firenze - Galleria Uffizi.

per la Mercatanzia di Firenze, e rappresentano le *virtù cardinali* sotto forma di donne di aspetto austero e maestoso. Esse portano ampie vesti, strette in alto sotto il seno da cinture gemmate, ciò che fa apparire il resto della persona di una lunghezza sproporzionata. Siedono, maestose e solitarie, ognuna isolata, su un trono, in una nicchia di ricco e complicato stile architettonico.

La figura più dolce ed espressiva delle cinque è la *Fede*, una bionda leggiadra che inalza gli occhi pieni di lacrime al cielo e, con le mani giunte, prega con fervore.

La *Giustizia* è più severa : siede in atteggiamento imponente, vestita in armatura, reggendo con gesto marziale una spada in una mano ed un globo terrestre nell' altra, forse per significare che l'equità deve regnare su tutto il mondo.

La *Temperanza*, nella sua austerità quasi monacale, è vera sorella della *Giustizia*. La sua ricca veste è di broccato verde scuro a fiorami, foderata di rosso cupo ; essa versa con atto manierato da un' anfora riccamente cesellata, dell' acqua in un catino ornato di pietre preziose.

La *Speranza*, bellissima bionda, dalla rosea carnagione, regge nella destra un ricco calice e nell'altra un crocifisso, finissimo lavoro di oreficeria, che forse Antonio Pollaiolo avrà eseguito nella sua bottega, e che avrà servito di modello al fratello per questo suo dipinto.

La *Carità* è soave e melanconica ; siede pensosa sul trono stringendo al seno un bimbo lattante e tiene sulla palma aperta della destra una fiamma ardente. Ha la testa incoronata di un vago diadema, ed il suo manto è rattenuto sul petto da una ricca fibbia di rubini ; mentre di color rubino cupo ricchissima è pure la sua ampia veste. Dietro a questa pittura, sul rovescio stesso della tavola, si vede la riproduzione fatta a matita, forse il primo schizzo del pittore.

Posta a parte, in un' altra sala, trovasi la quinta virtù la *Prudenza*, dal viso placido e sereno, bianco e roseo, dal quale spira una pace tranquilla. Anch' essa siede, come le sue compagne, nella solita nicchia di marmo, e tiene in mano uno specchio di forma ovale, a lungo manico, ove si

riflette la sua immagine; nell'altra mano regge la simbolica serpe che volge verso di lei la fine testina, come se volesse mormorarle all' orecchio qualche parolina segreta.

La sesta virtù, la *Fortezza*, fu dipinta da Sandro Botticelli.

In questi cinque dipinti del Pollaiolo il disegno è largo e vigoroso, il colorito variato e ricco, e nell' esecuzione fine e minuziosa degli accessori si rivela la mano provetta ed il gusto sapiente e delicato dell' orafo-artista.

Piero ed Antonio, in età matura, furono chiamati a lavorare a Roma, ciò che prova, quanto fosse grande la loro fama. Essi morirono nell' Eterna Città e furono sepolti nella Chiesa di San Pietro in Vincoli.

Ho voluto parlarvi un po' a lungo di questi due fratelli orefici-pittori, perchè la loro influenza artistica fu grandissima e si rese palese nei pittori contemporanei e successivi. Essi insegnarono lo studio dell' anatomia dei corpi nudi, lo scorcio sapiente delle figure ed il loro distacco scultorio sul fondo del paesaggio, oltre la ricchezza del panneggiare; e nel loro colorito imitarono le luci fulgide e variopinte delle gemme preziose che le loro mani di orafi-artisti furono così abili a scegliere e disporre negli ornamenti d'oro e d' argento finemente cesellati che uscirono dalla loro famosa bottega; e, per citare le parole di un critico: « al merito loro di avere superato le difficoltà del colorire ad olio e di avere perfezionato un siffatto sistema di dipingere, deve il secolo XVI gran parte del suo svolgimento artistico ».

XV.

BENOZZO GOZZOLI

(1420-1498)

Gioventù di Benozzo — A Roma e ad Orvieto con Fra Angelico — A Montefalco — Gli affreschi della Cappella Medici — A S. Gimignano — Gli affreschi del Camposanto di Pisa — La Vergognosa *— Papà Noè e la sua Vigna — « L'opera terribilissima » — La vita virtuosa del Gozzoli.*

BENOZZO GOZZOLI

(1420-1498).

Il discepolo più illustre di Fra Angelico fu Benozzo Gozzoli, figlio di un artigiano fiorentino, di nome Lese di Sandro.

In prima gioventù egli studiò, come tanti altri pittori suoi contemporanei, l' arte dell'oreficeria; e, sotto al celebre Lorenzo Ghiberti, imparò il disegno lavorando poi col maestro intorno a quella meravigliosa porta di bronzo del Battistero, denominata, in seguito, da Michelangelo, degna del Paradiso!

Nel 1447, il Gozzoli, ancora giovanissimo, accompagnò Fra Angelico nelle sue artistiche girovagazioni a Roma e ad Orvieto, e dipinse con lui nel Vaticano e nella chiesa di Ara Cœli; oggi però, delle sue pitture in quell' antichissima chiesa, rimane solo una figura di S. Antonio da Padova, imitata allo stile di Fra Angelico.

La prima opera importante eseguita da solo dal Gozzoli, fu la serie di affreschi a Montefalco, piccola città montagnosa dell' Umbria. Ivi, nella chiesa di San Fortunato, egli dipinse vari soggetti religiosi; e, nel coro di S. Francesco, rappresentò in dodici scene la vita del divino Poverello d' Assisi.

Ispiratosi pel concetto generale ai famosi affreschi di Giotto ad Assisi, il Gozzoli trattò quel soggetto più modernamente per così dire; e ad imitazione del Masaccio e di Fra Filippo Lippi, introdusse in quei suoi affreschi molti ritratti di contemporanei illustri, di amici propri e di compagni; inoltre, tra i medaglioni sotto le finestre rappresentanti santi Francescani, il pittore aggiunse ritratti di Dante,

Giotto e Petrarca con iscrizioni di laude in onore di quei sommi ingegni.

Con questi affreschi, tuttora ben conservati, Benozzo Gozzoli esordì nel genere *realistico*, che doveva renderlo così celebre, e nello stile tutto suo speciale a largo pennelleggiare, a colori ricchi e vivaci, a scene movimentate e talvolta sovra cariche di oro, di ornamenti e di minuti particolari.

L'attività del Gozzoli fu davvero prodigiosa, come ne fanno prova i suoi numerosi lavori; poichè, dopo Montefalco, dipinse a Viterbo la storia di S. Rosa di Lima, affreschi ora periti; poi a Volterra, a Perugia, a Castelfiorentino, a Certaldo; ma i suoi più importanti lavori sono quelli di Firenze, di San Gimignano e di Pisa. Capo-lavoro tra questi fu l' opera sua nella Cappella Medicea, nel palazzo Riccardi, a Firenze, eseguita per ordine di Piero de' Medici.

L' artista scelse per soggetto L' *Adorazione dei Magi*, e trattò quel tema in modo nuovo ed originale, facendo sfilare sulle tre pareti della piccola cappella una vera fantasmagorìa, una lieta processione di re e di cavalieri, i quali, montati su focosi destrieri riccamente bardati, accompagnati da paggi, cortigiani, levrieri, leopardi ed altri strani ed esotici animali, incedono allegramente attraverso un ameno paesaggio toscano, per pianure e per monti popolati da castelli feudali e da villaggi, per giungere alla loro mèta, cioè all' umile capanna di Betleem.

Gentile da Fabriano aveva già trattato in modo mirabile, nel suo curioso ed affascinante *trittico* che trovasi alle Belle Arti, il medesimo tema in più piccole proporzioni; così pure Fra Angelico e vari altri pittori; ma Benozzo Gozzoli ne tessè in grande uno splendido arazzo pittorico, prodigando in quell' affresco tutta l' originalità della sua brillante fantasia, tutta la ricchezza della sua variata tavolozza, e dando alla biblica ed orientale scena una intonazione prettamente toscana e quattrocentista!

Difatti, nei tre re Magi e nei loro cortigiani che passano a cavallo per quella ridente e fiorita campagna fiorentina, egli immortalò le sembianze di molti personaggi del suo tempo e di principi della casa Medici.

Nel giovane re biondo, sul bianco cavallo, egli raffigurò

Viaggio dei Re Magi

(BENOZZO GOZZOLI).

Firenze - Palazzo Riccardi (Cappella Medicea).

Lorenzo de' Medici; nei due altri il Patriarca di Costantinopoli, e il greco Giovanni Paleologo. Intorno poi a queste tre figure centrali, il pittore aggruppò molte celebrità contemporanee, tra le quali il filosofo Marsilio Ficino; nè mancò, in mezzo a quella fastosa processione, di ritrarre anche se stesso nella figura che porta scritto sul berretto rosso in lettere dorate il proprio nome.

Tutto questo biblico corteo, che, veduto alla luce assai tenue che piove dall' unica finestra della piccola cappella, sembra muoversi, agitarsi ed animarsi sotto lo sguardo, termina poi e si sperde come in un crescendo di gloria e di letizia in fondo, presso l' altare, ove, in un bosco mistico e scuro, simile alla *divina foresta* descritta da Dante, gli angeli, tra siepi di rose e fonti mormoreggianti, tra verdi prati e vaghe aiuole di fiori, cantano ed intrecciano liete danze intorno al Presepio, ove giace il divino neo-nato.

Il Presepio era rappresentato allora dal quadro sull'altare, non dipinto dal Gozzoli, ma da Fra Filippo Lippi; quadro che completava e concentrava nel concetto e perfino nella intonazione del colorito tutto l'insieme di quei mirabili affreschi; ma che tolto poi di là trovasi oggi a Berlino, ove, confuso insieme ad altri dipinti, non fa certo quel bell'effetto che doveva presentare quando stava nella Cappella Medicea.

Eppoichè le opere d' arte guadagnano sempre ad essere vedute ed ammirate nell' ambiente stesso cui furono in origine destinate, sarebbe desiderabile che quel prezioso *Presepio* di Fra Filippo fosse sostituito con una buona copia, per meglio spiegare e completare l' opera del Gozzoli nella Cappella Medici.

Questa stessa sostituzione di una copia all' originale è stata effettuata a S. Trinità nella Cappella Sassetti, donde pure era stato tolto il *Presepio* del Ghirlandaio, dipinto per quell' altare ed ora conservato anch' esso alle Belle Arti.

Nei mesi estivi dell' anno in cui il Gozzoli dipingeva la Cappella Medici, egli teneva informato del progresso del lavoro il suo illustre patrono ed amico Piero de' Medici, il quale stava nella sua villa di Careggi; e le poche lettere che ancora esistono di quel carteggio tra pittore e principe, mostrano Benozzo Gozzoli sotto luce assai geniale, come

uomo cortese e modesto, tutto assorto nella sua arte e desideroso di compiere col maggiore onore possibile quella sua opera; di mettervi i suoi più bei colori e l'oro il più vivido e lucente.

Terminato quel lavoro, la fama dell'artista si accrebbe assai. Divenuto ormai celebre, gli affluivano da ogni parte commissioni di affreschi e di pitture su tavola; tanto che a stento riusciva ad accontentare tutti quelli che volevano qualche saggio del suo pennello decorativo per ornare i loro palazzi e le loro cappelle.

Nel 1463, (invitato da un dotto frate dell'ordine di Sant'Agostino, Domenico Strambi) il Gozzoli si recò alla piccola e graziosa città di S. Gimignano nel Senese, — S. Gimignano « dalle belle torri » come la denominò Dante, — per ivi dipingere nel coro della chiesa di S. Agostino, in una serie di affreschi, la vita di quel santo.

In questo grande lavoro, il pittore ebbe bell'agio di sbizzarire la sua fantasia originale e feconda, nel paesaggio e nei particolari architettonici, ove si riscontrano molte reminiscenze dei monumenti di Roma, come anche nei gruppi animati e nelle singole figure, ove spicca un grazioso realismo.

Assai curiosa difatti è la scena ove S. Agostino, ancora fanciullo, viene condotto con molta solennità dai genitori a scuola per la prima volta, e consegnato al severo pedagogo. Nella scena seguente, lo stesso maestro, con berretto dottorale ed in toga, insegna a leggere a S. Agostino e, nello stesso tempo, sta fustigando con uno staffile un bimbo recalcitrante, che subisce il castigo, issato sul dorso di un suo compagno di scuola più grande. Intanto, gli altri monelli, incuriositi o impauriti, guardano, e ridono o piangono tra loro. Il Gozzoli avrà certo letto le *Confessioni* di S. Agostino, ove il Santo, ricordando i giorni passati sotto la ferula scolastica, chiama il suo severo pedagogo il « *plagosus orbilias* »!

Questo umorismo verista del Gozzoli si rivela in questo

e in molti altri particolari, e rende simpatica la sua opera, appunto perchè in essa si rispecchiano i costumi del tempo in cui egli visse e lavorò. Poichè il Gozzoli, al pari di quasi tutti i pittori suoi contemporanei, commetteva mille graziosi anacronismi nelle sue opere di data e di ambiente; nè egli si curava punto di ciò che oggi chiamasi *colore locale*, cioè di dare al soggetto che stava dipingendo la vera intonazione storica e geografica, o di vestire i suoi personaggi secondo la moda del paese e dell' epoca.

Egli non badava difatti a tali sottigliezze, e rappresentava invece le sue figure nel costume dei propri contemporanei; e per lo sfondo ai suoi quadri ed affreschi si ispirava al bel paesaggio toscano che vedeva intorno a sè.

È appunto questa nota realistica, per così dire, che rende tanto interessante e geniale non solo l' opera del Gozzoli, ma anche quella di molti altri pittori quattrocentisti.

* * *

L' ultima opera importante di Benozzo Gozzoli, la più grandiosa forse per le sue proporzioni, e alla quale consacrò gli ultimi anni di sua vita fu la serie di affreschi nel Campo Santo di Pisa. Ivi dipinse ventiquattro scene rappresentanti fatti del Testamento antico, per completare la decorazione pittorica lasciata incompiuta più di un mezzo secolo prima da Puccio da Orvieto, che vi aveva già dipinto la *Creazione*, la *Morte di Abele* ed il *Diluvio Universale*.

Il Gozzoli incominciò quel lavoro, che doveva durare sedici anni, coll' affresco rappresentantante l' *Ubriachezza di Noè*, e nel quale trovasi la famosa figura detta la *Vergognosa di Pisa*, una donna che fugge, scandalizzata, coprendosi il viso colle mani.

In questo affresco bellissimo, Benozzo Gozzoli, col suo solito realismo, si valse del soggetto per rappresentare una vendemmia toscana; difatti tutto il brio, tutto il colore, il sole, il tripudio gioioso della vendemmia sembrano qui concentrati; tutto vi è verde, fresco, ridente; le viti cariche di grappoli color ambra e porpora, si intrecciano a ghir-

landa tra i bassi pioppi; intanto passano e ripassano liete brigate di fanciulle e di giovani recanti sul capo o in braccio le colme paniere; cantano e ridono i vendemmiatori, bevono il vin nuovo ed inneggiano; mentre il vecchio Noè, nel suo profondo letargo, briaco, giace all' ombra delle proprie vigne noncurante ed inconscio di ciò che avviene attorno.

Nelle scene successive: la *Torre di Babele*, il *Passaggio del Mar Rosso*, il *Matrimonio di Rachele*, la *Visita della regina Saba a Salomone*, e in tante altre ancora, lo stesso spirito brioso, lo stesso senso decorativo pieno di vita e di colore si rivelano; però, in alcune, nelle ultime specialmente, l' esecuzione sembra affrettata e meno perfetta; si direbbe quasi che col progredire del lavoro e degli anni il pennello del pittore si fosse stancato ed avesse avuto fretta di terminare. Difatti, quest' opera fu, come già dissi, l' ultima del Gozzoli e per la sua vastità fu denominata dal Vasari « *opera terribilissima* ». Il pittore, poco dopo averla terminata, morì nel 1498, a Pisa, ove da molti anni, aveva preso dimora in una casa da lui comprata.

Egli fu sepolto in quel Campo Santo di Pisa, così antico e poetico, così grandioso nella sua marmorea vastità, e fu posto sotto ad uno dei propri affreschi in una tomba concessagli dall' ammirazione e dalla pietà dei Pisani, grati alla sua memoria che vollero eternata nel seguente epitaffio:

HIC TUMULUS EST BENOTII FLORENTINI
QUI PROXIME HAS DIPINXIT HISTORIAS
HUNC SIBI PISANORUM DONAVIT
HUMANITAS A. S. MCCCCLXLVIII

Della vita privata del Gozzoli poco sappiamo all' infuori delle notizie lasciate dal Vasari, il quale parlando di lui, ne lodò la virtù, dicendo:

« Visse Benozzo costumatissimamente sempre e da vero cristiano, consumando tutta la sua vita in esercizio onorato;

per il che, e per la buona maniera e qualità sue, lungamente fu ben veduto in quella città di Pisa ».

Così la vita calma ed operosa del pittore fu coronata da una morte serena, come un placido e ben guadagnato riposo dopo una lunga giornata di lavoro; e la sua spoglia mortale dorme l'eterno sonno là nell' antico sarcofago, sotto alle sbiadite pitture che ancora, sebbene impallidite, sorridono dai muri di quel meraviglioso monumento medioevale, eretto dal pio culto dei Pisani ai loro morti, e ripieno della terra sacra portata dalla Palestina nelle loro navi, in quel tempo in cui l'antica Pisa era ancora la potente signora del mare.

D' allora in poi, altra terra avrà ricoperta quella recata dall' Oriente; ma nel poetico recinto sacro ai morti, e circondato dal meraviglioso chiostro a colonnate intagliate, rifioriscono ogni primavera le pallide violette ed i gialli narcisi tra la folta erba color verde cupo.

XVI.

ANDREA VERROCCHIO

(1435-1488)

Gioventù del Verrocchio — L'arte dell'oreficeria a Firenze nel quattrocento — Il Ponte Vecchio — A Roma — Antiche sculture — Il Rinascimento ed il risveglio per l'arte greca — Verrocchio abbandona la scultura per la pittura — Suo quadro del Battesimo di Cristo *— L'Angelo di Leonardo — A Venezia — La colossale statua equestre — Bizza d'artista — La fuga a Firenze — Minaccie de' Veneziani ed ironia del Verrocchio — Ritorna a Venezia e vi muore.*

ANDREA VERROCCHIO

(1435 - 1488).

Prima di passare ad altri grandi pittori del quattrocento, sarà bene fermarci un momento ad Andrea Verrocchio, per rilevare il posto da lui occupato nell' arte toscana e più specialmente fiorentina, sia considerato in sè stesso, come artista, sia come maestro del Perugino, di Lorenzo di Credi e del divino Leonardo da Vinci.

Andrea Verrocchio, nato a Firenze circa l'anno 1435, si chiamava Andrea di Michele di Francesco Cione, e fu sopranominato *Verrocchio* dal nome del suo primo maestro Giuliano Verrocchio, orefice, contemporaneo e rivale del Pollaiolo. Figlio di un taglia-pietra, o scalpellino, rimase presto orfano di madre e venne allevato da una zia di nome Margherita o Tita.

Dotato di quell' ingegno versatile che fu proprio dell' epoca in cui visse, egli fu orefice, scultore e pittore, ma più specialmente si distinse nella scultura e fu uno dei primi a levare modelli di gessi da corpi vivi o morti per servirsene nei suoi lavori.

Dopo aver incominciato la sua carriera col lavorare da orefice nella bottega di Giuliano Verrocchio, egli passò a quella del Donatello e studiò la scultura sotto a quel grande maestro, e la pittura, credesi, sotto Alessio Baldovinetti.

Alessio Baldovinetti (nato nel 1427 e morto nel 1449) fu a detta di un critico: « uno di quei pittori fiorentini che si occupò moltissimo della ricerca dei nuovi metodi di colorire e fu pure molto studioso di ritrarre ogni cosa dalla natura in ogni suo minuto particolare ».

Inoltre egli fu anche valente nell' arte del mosaico che, a quanto pare, imparò da un tedesco.

Vasari, parlando di lui, dice: « Fu Alessio diligentissimo nelle cose sue; e di tutte le minuzie che la madre natura sa fare, si sforzò di esserle imitatore.

« Ebbe la maniera alquanto secca e crudetta massimamente nei panni. Dilettossi molto di far paesi, ritraendoli dal vivo e naturale, come stanno appunto. Onde si veggiono nelle sue pitture fiumi, ponti, sassi, erbe, frutti, vie, campi, città, castella, ed altre infinite simili cose ».

Di questo vecchio pittore ammirasi nella Galleria Uffizi un' interessante tavola rappresentante la Madonna seduta in trono col divino figlio in grembo, e circondata da vari Santi. Ai piedi della Vergine è steso un tappeto a vivaci colori, e dietro ad essa, per tutta la lunghezza del quadro, è appeso un ricco panneggiamento a trama dorata, che fa da sfondo alle figure, mentre al di sopra di questo spuntano le cime di alberi di arancio, di pini e di palme, e vedesi un lembo di cielo azzurro.

Baldovinetti dipinse in varie chiese di Firenze, ed alcuni suoi quadri trovansi anche all'estero — a Parigi, a Dresda e a Monaco di Baviera.

La sua maniera ricorda un poco quella di Domenico Veneziano; ma nello stesso modo come una copia un po' debole rassomiglia a un bell'originale! Egli ebbe alcuni scolari, il più celebre dei quali fu Domenico Ghirlandaio.

All' epoca in cui Andrea Verrocchio era giovane, l' arte dell' oreficeria era una professione assai stimata. Gli orefici fiorentini di quel tempo erano, difatti, noti per la grande delicatezza e per l' originalità del loro lavoro, e molti tra essi vivevano in quelle piccole casupole annidate sulle arcate del Ponte Vecchio, quel bel ponte antico costruito, come già sappiamo, da Taddeo Gaddi e che rimane anche oggi una delle più pittoresche caratteristiche della vecchia Firenze.

Oggi i gioiellieri che abitano quelle curiose botteguccie

sul Ponte, vendono oggetti moderni di più o meno valore, comprati all'ingrosso e spesso fabbricati all' estero; ma nel quattrocento, i vecchi orefici fiorentini eseguivano essi stessi con molto gusto i bellissimi gioielli, le collane, gli anelli e le *ghirlande* destinate ad ornare la testa delle belle fiorentine nelle feste pubbliche e private.

L' oreficeria si era pure posta al servizio della Chiesa; e da quelle modeste botteghe, o piuttosto bicocche, uscivano splendidi lavori in oro ed in argento, finemente cesellati, per ornare gli altari di Firenze.

Erano molto in voga allora i lavori in *niello*, arte conosciuta dagli antichi sotto il nome di *nigellum* (negretto) derivante dal fatto che il disegno veniva eseguito con la punta di un cesello sopra una superfice d'argento, e le linee del disegno poi riempite con una specie di pasta nera che le faceva risaltare, con bellissimo effetto, sul fondo chiaro e lucido del metallo.

Celebre in questo genere d' arte fu Maso Finiguerra, ed alcuni dei suoi finissimi *nielli* possono ammirarsi tuttora nel Museo del Bargello di Firenze.

Anche il Verrocchio pose il suo ingegno al servizio della Chiesa e venne incaricato, insieme con alcuni artisti, di cesellare un altare in argento per San Giovanni di Firenze, ove rappresentò due scene bibliche con figure a rilievo di bellissimo effetto. Cesellò pure alcuni bottoni da piviale per S. Maria del Fiore; ed eseguì una coppa in argento ornata di vaghi disegni di fiori e di frutti; come anche una tazza d' oro ove raffigurò una danza di bimbi, o di *putti*, ispiratagli forse da qualche basso-rilievo di Donatello. Come egli abbia saputo rendere la grazia paffuta dell' infanzia, si rileva dal suo meraviglioso putto col delfino, cesellato per la fontana della villa Medici a Careggi, ed ora conservato nel cortile di palazzo Vecchio; e anche dall'altro *putto* che trovasi in una collezione privata a Parigi. Nè meno valente ritrattista egli si mostrò nei suoi busti in marmo ed in terra cotta di donne e di guerrieri, esistenti alcuni al Bargello (Firenze) ed altri a Parigi; in essi ogni singolo particolare, sia delle fattezze sia del vestiario o dell'armatura, è reso con sorprendente verità.

Il Verrocchio lavorò molto per la casa Medici, i cui Principi furono i suoi patroni. Per essi l'artista eseguì il bassorilievo della Resurrezione per la villa di Careggi, il lavàbo per la sacristia di S. Lorenzo ed il bellissimo sepolcro di Piero e Giovanni de' Medici in quella stessa Chiesa, sepolcro che sembra, nella sua perfezione di cesello, un gigantesco cofano per gioielli!

***

Si crede, in vero, che Verrocchio sia stato a Roma, ivi chiamato dal Papa per eseguire alcuni lavori, e che egli forse abbia avuto per tal modo occasione di ammirare le belle sculture greche e romane trovate negli scavi che allora incominciavansi a fare nella città eterna.

In quel periodo vivace del Rinascimento italiano, gli artisti ed i letterati destatisi, dopo lungo letargo, alla percezione della bellezza dell'antica letteratura classica e dell'arte greca e romana, si rianimarono al vivificante soffio pagano che spirava da quelle opere mirabili lasciate per tanti secoli in oblìo. E così, dopo l'ascetico misticismo del Duecento e del Trecento, della scuola Bisantina e di Cimabue, Giotto e de' suoi seguaci, era seguìta una specie di reazione in favore dell' antica arte pagana, che aveva glorificato, sopratutto nelle sue mirabili opere, la bellezza fisica e rappresentato il corpo umano in tutta la sua divina formosità.

E difatti, la grande differenza tra gli artisti del Trecento e quelli del Quattrocento sta appunto in questo: che i primi, ancora poco abili nella tecnica dell'arte e dominati dal monastico spirito medioevale, si curarono solo di raffigurare la bellezza spirituale dell'anima, trascurando il corpo che consideravano come una misera spoglia; i secondi invece, pur serbando un profondo sentimento religioso, si sforzarono di riprodurre con esattezza anatomica il corpo, e renderlo degno e perfetto involucro dell' anima. E questa grande differenza risalta bene nell' esaminare e nel confrontare i dipinti di Giotto e dei pittori Senesi del Trecento, con quelli del Masaccio, del Lippi, del Ghirlandaio, del Pinturicchio e di altri Quattrocentisti.

Ma torniamo al Verrocchio.

La vista dunque di quelle opere antiche bellissime fece nascere in lui il desiderio di divenire scultore per poterle copiare o imitare. E fu allora che egli abbandonò la cesellatura in oro ed in argento per la scultura in marmo e in bronzo; e, acceso dal fuoco sacro dell'arte, appena tornato a Firenze, scolpì in bronzo una piccola statua di Davide di ingenua e graziosa bellezza, statua che ora trovasi nella sala dei bronzi al Bargello. Scolpì inoltre il famoso gruppo del Cristo e San Tommaso per la Chiesa di Or S. Michele; al Bargello è pure conservato, oltre alcuni bellissimi busti di dame, un pregevole basso-rilievo, fatto in marmo per la tomba di una giovane sposa della famiglia Tornabuoni morta in parto e che rappresenta in tre scene, con mesto sentimento, quel triste episodio.

Queste due sue opere furono molto lodate: onde, incoraggiata da tali lodi, la sua operosità d'artista fece d'allora innanzi miracoli e produsse numerosi lavori di scultura, tra i quali i sarcofaghi per Piero e Giovanni de' Medici nella Chiesa di S. Lorenzo, una fontana di bronzo per la villa Medicea di Careggi, e la grande palla di rame per ornare la cupola del Duomo di Firenze (1).

Con la grande versatilità degli uomini di genio di quel tempo, dopo aver provato la sua bravura come orefice e come scultore, il Verrocchio volle tentare anche la pittura, nella quale arte pure riuscì valente, quantunque i suoi dipinti fossero un po' oscuri di colorito e un po' duri di forma.

I dipinti di Andrea Verrocchio sono rari, e il più celebre è forse il suo *Battesimo di Cristo* che ammirasi oggi nella Galleria delle Belle-Arti di Firenze.

Questo quadro fu da lui eseguito per il Convento di San Salvi, e sebbene pregevole per verità anatomica nelle nude

(1) Questa palla fu in seguito spezzata da un fulmine e venne sostituita da quella che oggi si vede.

figure del Cristo e di S. Giovan-Battista, è ora di un colore un po' oscuro ad eccezione del gruppo dei due angeli inginocchiati sulla riva del fiume che reggono i panni del divino Battezzato. Notevole è pure il modo in cui è trattata l'acqua, che scorre limpida e trasparente tra roccie sul letto sassoso del fiume.

Mirabile di bellezza è l'angelo in veste celeste con lunga chioma bionda, che si presenta di profilo e che dicesi dipinto da Leonardo da Vinci, allora giovane scolaro del Verrocchio.

Come già accennai, i grandi maestri Quattrocentisti usavano spesso valersi dell'aiuto dei loro scolari nel dipingere i propri quadri; e, a quanto pare, il Verrocchio diede incarico al giovane Leonardo, già valente pittore, di terminare una figura d'angelo nel *Battesimo* che allora egli stava eseguendo.

Il Vasari racconta come Leonardo adempisse quell'ordine con tanta abilità, che il maestro indispettito di vedersi superato dal discepolo, giurò di non mai più toccare il pennello e se ne tornò alla scultura, arte in cui era forse più valente e che maggiormente gli piaceva; ma la verità di questa asserzione è assai discutibile.

Intorno a quel tempo, il Verrocchio si recò a Venezia per invito dei cittadini di quella città per modellare e poi fondere in bronzo una grande statua equestre del celebre condottiero Bartolommeo Colleoni. L'impresa era ardua; ma l'artista vi mise tutto il suo impegno ed aveva già finito il modello in creta del cavallo, quando venne a sapere che un certo scultore Vellano da Padova era stato segretamente incaricato dai Veneziani di eseguire la figura del cavaliere. Il Verrochio si sdegnò giustamente di tale mancanza di fiducia, e, con quella fierezza propria di carattere del grande artista che conosce il suo valore, prese un martello e ruppe la testa e le gambe del cavallo di gesso, poi scappò segretamente da Venezia.

La sua fuga fu prudente, perchè, appena tornato a Firenze, egli ricevè una lettera terribile della *Signorìa* di Venezia, che lo rimproverava del suo operato e lo minacciava di morte s'egli mai avesse avuto l'ardire di tornare in quella città.

Ma il Verrocchio essendo ormai al sicuro tra le mura paesane, e da uomo che sapeva di non aver torto, rispose in modo ironico ai Signori di Venezia, che si rideva della loro minaccia di tagliargli la testa, per la buona ragione che tagliata che fosse, non sarebbe stato in loro potere di farne un'altra simile ! Soggiunse poi che egli, invece, sarebbe stato ben capace di rifare una testa nuova al suo cavallo di creta, più bella della prima da lui stesso frantumata.

Questa risposta ardita piacque ai Veneziani, i quali scrissero di nuovo al Verrocchio pregandolo di tornare subito per riprendere il suo lavoro interrotto, promettendogli di raddoppiare la paga.

Allora Verrocchio fece ritorno a Venezia e riprese l'opera, ma non potè terminarla perchè, essendosi scalmanato intorno alla fornace per fondere in bronzo il suo modello, prese un forte raffreddore, che, aggravatosi di febbre, lo condusse in pochi giorni a morte.

Questa fine immatura, a cinquantatre anni, del grande artista addolorò molto tutti i suoi ammiratori ed amici; e due suoi scolari Agnolo di Paolo e Lorenzo di Credi, si recarono subito a prendere la sua salma per accompagnarla a Firenze, ove venne sepolta nella sua Chiesa parrocchiale di S. Ambrogio.

Sulla tomba fu posta la seguente iscrizione latina :

HIC OSSA JACENT ANDREÆ VERROCCHII
QUI OBIIT VENETIIS
MCCCCLXXXVIII.

Ma in seguito venne aggiunto un altro epitaffio italiano meno semplice e più ampolloso.

Ad immortalare la memoria di questo celebre artista fiorentino, assai meglio di ogni epitaffio, rimane il suo bel gruppo dell'*Incredulità di S. Tommaso*, ch'egli fece per ornare una delle nicchie esteriori dell' antica chiesa di Or S. Michele, di quella Chiesa che custodisce, quale cofano una gemma preziosa, il meraviglioso tabernacolo in marmo scolpito dall' Orcagna.

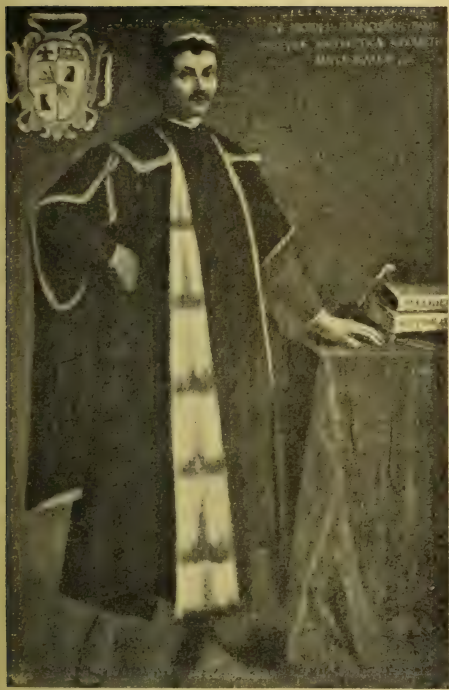
XVII.

PIERO DELLA FRANCESCA

(1406-1492)

Nasce a Sansepolcro — Sua gioventù — Affetto per sua madre — Alla Corte di Urbino — A Ferrara — Ad Ancona — A Roma — Dipinge al Vaticano — Gli affreschi di Arezzo — Di Sansepolcro — I quadri di Piero a Londra — Maestro di prospettiva — Precursore nella pittura! — Suoi discepoli più celebri — Melozzo da Forlì e Luca Signorelli.

PIERO DELLA FRANCESCA

(*1406-1492*).

Piero della Francesca.

Sansepolcro - Palazzo Franceschi Marini.

Sommo tra gli antichi pittori umbro-toscani fu Piero della Francesca, scolaro di Domenico Veneziano e grande maestro e guida luminosa di quasi tutti i successivi artisti del quattrocento.

Dai contemporanei egli fu chiamato per la sua valentìa nell' arte « *il divino Piero* » oppure « *Pietro Borghese* » perchè nato sul principio del 1400 a Borgo Sansepolcro.

Questa piccola e graziosa città posta sul confine della Toscana e dell' Umbria, al piede dei monti dell' Appennino centrale, nella grande pianura Tiberina la quale prende il suo nome dallo storico fiume da cui è attraversata, offriva anche al tempo di Piero della Francesca il più sorridente e vago aspetto; ed egli spesso

si ispirò alle bellezze naturali del paesaggio nativo per riprodurle nei suoi quadri.

Il celebre pittore proveniva, come lo prova il suo atto di morte conservato tuttora negli archivi della città, dall' antica famiglia *de' Franceschi* esistente ancora a Sansepolcro; la sua madre poi si chiamava *Francesca*, e così, secondo l' uso famigliare del tempo, gli venne dato per distintivo il nome materno.

A quanto pare, la madre del pittore, rimasta vedova poco prima della nascita di lui — suo unico figlio — si diede molta premura di farlo bene istruire; ed egli alla sua volta, nutrì sempre per la madre un grato e vivo affetto e ne volle immortalare le sembianze venerate in un suo quadro bellissimo: *la Madonna della misericordia.* Così, sotto alla dolce influenza materna, Piero della Francesca passò nel Borgo nativo la sua prima gioventù, studiando il disegno e la pittura e specialmente le matematiche e la geometria, nelle quali scienze egli seppe, in seguito, tanto distinguersi.

Egli aveva poco più di vent' anni quando venne chiamato ad Urbino dal Duca Federico di Montefeltro, principe regnante di quella piccola e montagnosa città, in allora sede ospitale dell' arte umbro-toscana e che dopo, diede i natali a Raffaello Sanzio.

Per andare dal Borgo Sansepolcro ad Urbino, non vi era a quell' epoca strada carrozzabile; occorreva valicare l' Appennino a piedi o a cavallo e transitare per molte ore tra folte boscaglie e per sentieri scoscesi.

Ma Piero era giovane e di nulla si dava pensiero; anzi quella lunga gita, verso un paese a lui sconosciuto, lo avrà certo allietato assai, perchè era bramoso di vedere il mondo ed uscire per la prima volta dalla cerchia assai ristretta delle mura paesane.

Ad Urbino, Piero ebbe festosa accoglienza dal Duca Federico di Montefeltro e dalla sua moglie Battista Sforza, i quali amavano molto di riunire intorno a loro, nello splendido palazzo ducale, i migliori letterati ed artisti del tempo per formarsene una piccola corte intelligente e cólta.

In quellla dimora principesca, (ben descritta da Baldassare Castiglione in quel suo mirabile libro *Il Perfetto Cortegiano*), situata su di un alto picco da dove si possono contemplare le estese campagne ed il mare lontano, il giovane artista trascorse più mesi, studiando e dipingendo. Fece diversi quadri, tra i quali una « *Flagellazione* », conservata in Urbino, nonchè i ritratti su tavola dei suoi nobili patroni il Duca e la Duchessa di Montefeltro. E questi mirabili profili, che si staccano netti e decisi sul delicato paesaggio, in tutta la loro maestrìa di disegno e di colorito, si possono anch'oggi ammirare nella galleria degli Uffizi di Firenze. E da notarsi pure come dietro a quei ritratti, dal lato opposto della stessa tavola, Piero dipinse due graziose allegorie, in miniatura, che rappresentano il *Trionfo* del Duca d' Urbino, illustrato e spiegato dal pittore medesimo in alcuni versi latini.

Quel primo soggiorno in Urbino, (dico *primo*, perchè, in seguito, Piero spesso vi fece ritorno) gli fu assai utile in quanto che lo mise in relazione. non solo con valenti artisti e letterati, ma anche con molti illustri personaggi; poichè i Duchi di Montefeltro ricevevano di continuo i principi loro parenti o vicini, e concedevano larga e splendida ospitalità.

Fu forse in tal modo che Piero della Francesca ebbe occasione di conoscere il Duca Borso d' Este, dal quale venne invitato di recarsi a Ferrara per dipingere nello storico palazzo. Ivi Piero ornò dei suoi affreschi una sala ed una cappella; ma purtroppo al presente per causa di restauri o di incuria, nulla rimane più di quei preziosi dipinti.

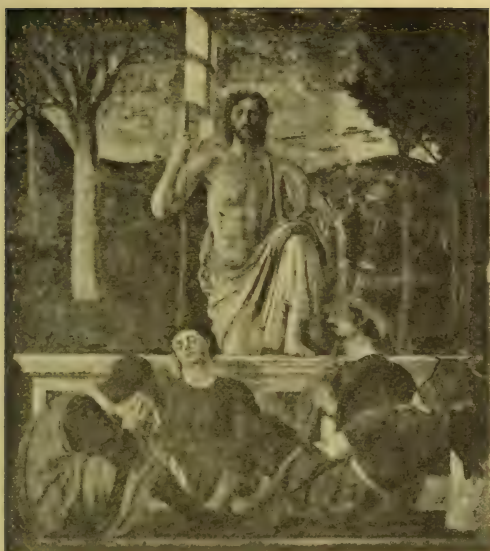
Simile sorte doveva pur toccare a molti altri lavori del grande maestro, come per esempio gli affreschi di Loreto, ed in parte quelli di Rimini ove egli rappresentò, ritratto dal vero, Sigismondo Malatesta, signore tirannico di quella città, e lo dipinse di profilo, inginocchiato davanti ad un santo, con i suoi due fidi cani levrieri al fianco. Come Piero fosse valente nell' intuire il carattere morale del suo modello e coglierne l' espressione, si rivela in questo famoso ritratto ove egli ha reso, nel viso scialbo e nel sor-

riso scaltro del Malatesta, tutta la perversità dell' uomo e tutta la raffinata arte del delitto propria di quell' epoca del Rinascimento.

Piero venne in seguito chiamato dal Papa Niccolò V per dipingere ad affresco una delle sale del Palazzo Vaticano. E, difatti, aiutato da un altro pittore, forse da un suo scolaro, egli ornò di affreschi la seconda di quelle grandi sale chiamate oggi *Le Stanze di Raffaello,* perchè, poco più che un mezzo secolo dopo, l'immortale Sanzio vi dipinse le sue divine creazioni, cioè *la Disputa, la Scuola d' Atene, il Parnaso, il Miracolo di Bolsena,* e la *Liberazione di S. Pietro;* e appunto gli affreschi di Piero scomparsero quando un altro Papa, Giulio II, fece ridipingere da Raffaello quelle sale.

Quantunque le opere di questo illustre maestro quattrocentista siano, come già vi dissi, assai rare, esistono ancora alcuni celebri suoi capo-lavori, tesori del mondo artistico, per provarci la sua grande abilità nell' uso del suo pennello. Tali sono gli affreschi della Chiesa di S. Francesco in Arezzo, i quali rappresentano la *Storia della Santa Croce* e che sono tuttora ben conservati e vividi ne' loro colori; difatti le figure dei cavalieri e delle dame, vestite alla foggia del quattrocento, i cavalli con le ricche bardature che guadano un fiume, si staccano vivaci dalle screpolate pareti; e graziosissimo è l' affresco laterale, a destra, che rappresenta l' Imperatore Costantino il quale dorme sotto la sua tenda, vegliato da un giovane paggio che, vinto anch' esso dal sonno, dorme con la testa appoggiata sull' elsa della spada.

A Sansepolcro, città nativa di Piero, esiste ancora in una sala della Sede Municipale il capo-lavoro di questo pittore, cioè la sua grandiosa *Risurrezione.*

Questo celebre affresco, che i pellegrini dell'arte vengono da ogni parte del mondo ad ammirare, rappresenta la biblica scena nel momento in cui Cristo risorge dal sepolcro dopo i tre giorni di mistico sonno.

La Risurrezione di Gesù Cristo

(PIERO DELLA FRANCESCA).

Sansepolcro - Galleria comunale.

La Vergine col Figlio circondata da Angeli e Santi

(PIERO DELLA FRANCESCA).

Milano - Museo di Brera.

Il momento è tranquillo e solenne: l' alba spunta grigia al di là dei monti vestiti di alberi brulli e di una scarsa vegetazione; le guardie al piede della tomba — un antico sarcofago di marmo — dormono assopite in un sonno profondo e giacciono in attitudini variate e naturali; nella figura del soldato più anziano che dorme con la testa appoggiata sull' orlo del sarcofago, il pittore ha rappresentato sè stesso, come spesso fece nei suoi quadri.

Intanto, Cristo tenendo la bandiera bianca, ornata da croce rossa, nella sua destra, stringe con l' altra mano le pieghe del suo gran manto color rosa sbiadito, e sorge maestoso, poggiando il piede sull' orlo del sepolcro. Il suo viso è pallido ma sereno e nei suoi grandi occhi bruni riluce un' espressione di infinita pietà e di dolore, e si rispecchia tutto il mistero della morte.

Nessun pittore dipinse mai un Cristo più dolce e più maestoso di questo, nè seppe dare una interpretazione più spirituale e più grandiosa alla mistica scena della Risurrezione.

In Sansepolcro esistono pure alcuni altri dipinti di Piero: una *figura di Ercole*, un *San Lodovico Francescano* con paramento da vescovo, e un' ancona pittura su tavola rappresentante la *Madonna della Misericordia* che accoglie i fedeli sotto al suo ampio manto, come chioccia i pulcini. Questa pittura, bellissima per disegno e per colore, è pure interessante perchè l' artista vi si è ritratto nella figura di uno dei fedeli, ed ha anche rappresentato la propria madre nella vecchia donna col velo nero che prega inginocchiata. Nella Cappella del Cimitero di Monterchi presso Sansepolcro, trovasi la *Madonna del Parto*, bella ed originale pittura in affresco di Piero.

A Urbino, Senigallia, Rimini, Venezia, esistono altri dipinti pregevoli di Piero; e nel Museo di Brera a Milano è conservato il suo grande quadro (già attribuito a Fra Carnevale) che rappresenta la *Madonna col Bimbo seduta in trono circondata da santi,* e tra i fedeli inginocchiati davanti la divina donna, vedesi la marziale e caratteristica figura di Federigo duca d' Urbino. Nella stessa Galleria vi è pure di lui un bel profilo di donna, dal lungo collo e

dall' alta fronte scoperta che formano due caratteristiche speciali dei suoi ritratti femminili — caratteristiche derivanti forse dalla moda invalsa tra le donne nel quattrocento di tenere rasi i capelli sulla nuca e sulla fronte. Questa strana acconciatura non avrà contribuito certo ad accrescere la bellezza muliebre; ma piuttosto a rendere brutte le più belle!

Altra interessante opera di questo pittore conservata ad Oxford, rappresenta sotto la figura della Madonna seduta in trono col figlio, una Duchessa di Urbino dal delicato aspetto un po' mesto.

***

La galleria Nazionale di Londra va superba di possedere quattro quadri di questo sommo pittore: cioè due graziosi ritratti di dame ignote, e le due meravigliose pitture la *Natività* ed il *Battesimo*, che formano uno dei tesori più preziosi di quella ricca collezione.

Nella *Natività* si rivela tutta la soave grazia realistica della pittura quattrocentista. Nei pressi di una piccola città, dalle torri aguzze, che ricorda Sansepolcro, in mezzo alla campagna montagnosa ed invernale, si erge una rozza capanna che serve di ricovero al divino Bambino, il quale giace in terra sopra un lembo del gran manto celeste della madre — bionda ed esile Madonnina — che adora il figlio inginocchiata a mani giunte, mentre quattro angeliche creature, vestite alla foggia di contadinelle umbre del quattrocento, cantano al suono di mandóle e di cétere delle lodi in onore del divino neo-nato.

Intanto, i pastori, un po' in disparte, adorano umili e commossi; San Giuseppe, assorto in meditazione, con le mani incrociate sul ginocchio, siede sul basto dell' asino, che, posto in terra, gli fa da sedile; sotto la capanna il tradizionale bue stende curioso e riverente il grosso muso verso il Fanciullo; l' asino alza la testa e raglia, come in segno di gioia, ed un grazioso uccellino, venuto a posarsi sul tetto di paglia della capanna, sembra che voglia unire il suo canto a quello degli angeli.

Nel *Battesimo*, è evidente non tanto la grazia quanto la forza del disegno del grande pittore, il quale fu uno dei primi a studiare anatomicamente il corpo umano ed a dipingerne con verità la muscolatura, come si vede nella figura dell' uomo, che prima di essere battezzato e di entrare nel fiume, si toglie la camicia tirandosela sopra al capo con gesto pieno di naturalezza.

Le due figure principali di Cristo e di San Giovanni Battista offrono un bel contrasto, l' una per la sua bellezza virile e l' altra per la sua austera emaciazione. Specialmente poi degno di nota è il gruppo delle tre angeliche creature alate, le quali, sotto l' ombra di un albero che sembra una leccio, assistono al battesimo di Cristo; esse, nella loro bionda e un po' robusta grazia femminile, sono sorelle delle Madonne di Piero, della sua maestosa S. Maria Maddalena, e di altre sue figure di donne, le quali tutte si distinguono per una certa aria di grave austerità e di forza quasi virile; come per esempio, la sua *Vendemmiatrice* portante la zappa sulla spalla ed un tralcio di uva in mano, preziosa pittura su tavola che trovasi a Berlino e che faceva parte di una serie delle *quattro stagioni* dipinte nel Palazzo ducale di Ferrara.

In questa pittura, lo studio della prospettiva e dello spazio è meraviglioso; la robusta figura della contadina vendemmiatrice campeggia in alto e si distacca netta e luminosa sull' orizzonte di una pianura, ove punteggiano i piccoli alberi oscuri, — forse i pioppi che reggono le viti, — alberi così caratteristici nei quadri di Piero e che si ritrovano di continuo nei suoi paesaggi umbro-toscani.

Piero fu difatti copista minuzioso e veritiero della natura e rese con sorprendente efficacia il suo paesaggio nativo. Egli fu poi maestro sommo della prospettiva, arte difficile fin allora poco studiata, eppure così necessaria alla pittura, perchè serve a dare le giuste proporzioni ad ogni parte del disegno ed a stabilire la vera distanza tra gli oggetti, facendo apparire più piccoli i lontani e più grandi i vicini, come difatti segue nella natura.

***

Della vita privata di questo grande ed originale artista sappiamo ben poco, o, per meglio dire, quasi nulla ; non essendo state tramandate a noi quelle notizie che servono a far conoscere il carattere e l' indole di un uomo e scoprirne l' individualità. E noto soltanto ch' egli visse oltre ottant' anni, e che nell' ultimo decennio di sua vita ebbe la disgrazia di perdere la vista (1). Fu perciò obbligato ad abbandonare per sempre la pittura che gli era sì cara e dedicarsi invece alle matematiche ed alla geometria, dettandone trattati ad un suo scolaro di nome Luca Pacioli. Ma dopo la morte del maestro, Luca, volendosi far bello, come si suol dire, con le penne del pavone, pubblicò sotto al proprio nome quegli scritti pregevolissimi, acquistando così una fama.... scroccata...., fino al giorno in cui il suo plagio non venne scoperto.

Piero della Francesca fu uno dei pittori che esercitò la maggiore influenza sull' arte umbro-toscana del quattrocento. Egli fu, come artista, un colosso, e l' ispiratore di quasi tutti i pittori contemporanei, i quali da lui molto appresero.

Egli lasciò parecchi discepoli, tra gli altri Piero Lorentino e Fra Carnevale ; ma i due più celebri furono Luca Signorelli e Melozzo da Forlì.

Melozzo fu, al pari del suo illustre maestro, un forte disegnatore. Dell'opera sua ci è rimasto ben poco; dei suoi famosi affreschi eseguiti nella Biblioteca Vaticana conservasi uno soltanto nella Pinacoteca del Vaticano, che ricorda in modo sorprendente la *maniera* di Piero. Sono da ammirarsi pure di Melozzo nella sagrestia di S. Pietro alcune teste e mezze figure vaghissime di angeli, (dalle ricche chiome bionde) che suonano vari istrumenti musicali. Tre bellissimi suoi quadri di soggetto allegorico trovansi uno

---

(1) Un valente critico, il Prof. Pittarelli, in un suo recente opuscolo della *Prospettiva* di Piero, ci prova che il grande pittore non morì cieco.

a Londra e due a Berlino; mirabile tra questi è la « *Dialettica* » che rappresenta una formosa figura di donna simboleggiante questa scienza, seduta sopra un trono mentre porge con dolce atto gentile un libro ad un grave personaggio vestito con toga dottorale ad ampio e ricco paneggiamento, il quale sta inginocchiato davanti ad essa sui gradini del trono.

La galleria del Louvre di Parigi possiede vari ritratti di mano di Melozzo, così pure la Galleria Barberini di Roma. Illustre discepolo di Melozzo fu Marco Palmezzani.

Il « divino Piero », come fu chiamato, morì nella sua città nativa, nel 1492, anno in cui venne da Cristoforo Colombo scoperta l'America; ed anch' esso, come il Colombo può dirsi un intrepido pioniero; poichè egli aprì nuovi orizzonti alla pittura quattrocentista, e diede un nuovo impulso scientifico alla tecnica dell' arte.

Egli fu sepolto con grandi onori nel Duomo, a pochi passi dalla sua splendida tavola del *Battesimo di Cristo*, già descritta.

La memoria del grande Pittore e le sue opere ancora rimaste in Sansepolcro, attirano annualmente molti pellegrini d'arte a questa remota piccola città, persa tra le verdi solitudini della Valle del Tevere, che fu una delle culle dell' arte Umbro-Toscana; arte che irradiò l' Italia di una aureola di luce veramente immortale.

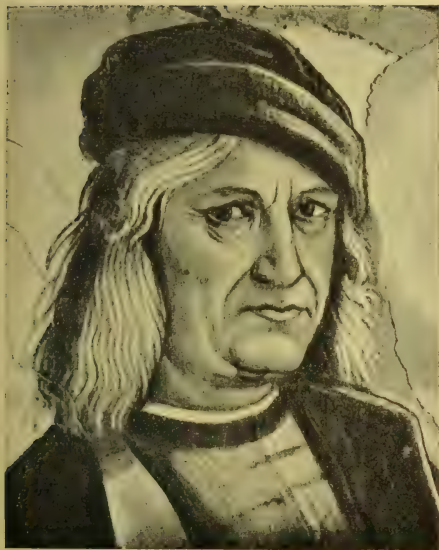
XVIII.

LUCA SIGNORELLI

(1441-1523)

Nasce a Cortona — Studia ad Arezzo poi a Firenze, nella bottega di Antonio e Piero Pollaiolo — Modo semplice di vivere degli artisti quattrocentisti — Influenza del Donatello — Dipinge a Monte Oliveto — A Roma — Ritorno a Cortona — È fatto « Priore » — Luca, bravo cittadino e padre di famiglia — Lavoro del Signorelli ad Orvieto — La sua maniera — Alcuni quadri del Signorelli — Vecchiaia del Pittore — Suo modo signorile di vivere e di vestire — Una sua visita in casa Vasari ad Arezzo — « Impara, parentino! » — La virtù magica delle pietre preziose — Epitaffio in onore di Luca.

LUCA SIGNORELLI

(1441-1523).

Autoritratto del Signorelli.

Orvieto - Cattedrale.

Intorno alla vita di questo celebre scolaro di Piero della Francesca, esistono ben poche notizie fuori di quelle trasmesse dal vecchio biografo Vasari, il quale era parente lontano di Luca Signorelli.

Il grande pittore nacque in Cortona circa il 1441 da Egidio Signorelli e da una donna della famiglia Lazzaro de' Taldi di Arezzo.

Egli dimostrò fino dall' infanzia una così felice disposizione per l' arte, che, a undici anni, venne mandato ad Arezzo in casa del nonno Lazzaro per studiare come scolaro sotto al celebre Pietro della Francesca, il quale stava giusto allora ornando dei suoi affreschi immortali la chiesa di S. Francesco in quella città.

Con un Maestro così illustre, il giovane Signorelli fece rapidi progressi; e, dopo alcuni anni, lasciò Arezzo per

recarsi a Firenze, culla allora dell' arte toscana, ove si mise a studiare nella bottega dei pittori orefici, Antonio e Piero Pollaiolo.

Mi pare di avervi già detto che gli artisti del Quattrocento esercitavano spesso le due professioni di pittura e di oreficeria, mostrandosi, come difatti il Ghirlandaio, il Botticelli, il Verrocchio ed altri, egualmente abili nello cesellare quanto nel dipingere.

Nè vi dovete meravigliare di ciò, perchè gli artisti di allora avevano un ingegno versatile e vivevano con grande semplicità. Nel Quattrocento non esistevano ancora Accademie e Scuole d'arte; i giovani che sentivano inclinazione a studiare la pittura o la scultura, si ascrivevano come garzoni o apprendisti presso qualche celebre Maestro, vivevano con lui in famiglia, erano sottoposti alla sua disciplina paterna e lavoravano con lui da mattina a sera nella modesta *bottega*, come in quel tempo usavasi chiamare lo studio dei pittori.

In tal modo visse per alcun tempo il giovane Signorelli coi fratelli Pollaiolo, occupandosi più specialmente, sotto la direzione di Antonio, di anatomia, studio allora poco conosciuto o praticato, ma che rese poi il nostro pittore così abile nel ritrarre con verità il corpo ignudo in tutte le sue svariate attitudini come è da vedersi nei suoi affreschi d' Orvieto. Sull' animo artistico del Signorelli potè assai l' influenza del valente disegnatore Antonio Pollaiolo, e questa si riscontra in tutti i suoi successivi lavori; nè meno profonda impressione ebbe sul giovane pittore la bella opera dello scultore Donatello, perchè egli vi si ispirò per dar maggiore vita e movimento alle sue figure dipinte.

La vita degli artisti nel Quattrocento era un po' girovaga: essi andavano da città in città, là ove venivano chiamati per eseguire quadri su tavola ed affreschi. Così, dopo alcun tempo passato in Firenze, Luca Signorelli se ne andò a Siena, invitato dai frati di Monte Oliveto ad ornare di affreschi un loro chiostro.

In questo storico Santuario posto su un monte solitario ad alcune miglia da Siena, immortalato in seguito dal pennello di Sodoma, Luca Signorelli dipinse in otto bellissimi

Crocifissione (stendardo)

(LUCA SIGNORELLI).

Sansepolcro - Pinacoteca.

affreschi i fatti più salienti della vita di San Benedetto, fondatore e patrono dell' Ordine; ma poi non si sa bene per qual ragione, egli lasciò incompleta l'opera sua la quale venne, molti anni dopo, terminata dal Bazzi soprannominato il *Sodoma*.

***

Signorelli fu un infaticabile lavoratore, e tanto dipinse che i suoi quadri ed affreschi sono sparsi per quasi tutte le città principali della Toscana e dell' Umbria, e si trovano anche in quelle più remote, quali Gubbio, Urbino, Umbertide, Loreto, Sansepolcro, etc. Come molti altri celebri artisti del suo tempo, anch' egli venne chiamato a Roma dal Papa per dipingere nel Vaticano, e appunto nella famosa cappella Sistina, che fu poi ornata anche dal pennello del Perugino, del Pinturicchio, del Botticelli, di Cosimo Rosselli, del Ghirlandaio, ed in ultimo, da Michelangelo. È supposto, difatti, che il Signorelli dipingesse nella Sistina circa l' anno 1484; ma, recentemente, alcuni valenti critici d'arte hanno messo in dubbio che i due affreschi attribuitigli siano realmente del suo pennello.

Raggiunta l' età matura ed una fama invidiabile, egli fece ritorno a Cortona, ove prese moglie e si stabilì da buon cittadino e possidente, occupando varie onorevoli cariche. tra le quali quella di *Priore*, che risponderebbe all' attuale ufficio di Consigliere Municipale. Risulta, difatti, dagli antichi archivi di Cortona, com' egli si occupava attivamente degli affari della sua città, non trascurando per questo la propria arte.

Egli dipinse allora numerosi quadri di soggetto sacro per le chiese e per i conventi di Cortona; tra i più belli sono la sua celebre *Deposizione* e l' *Ultima Cena* che trovansi tuttora nel Duomo di quella città e la *Pietà* nella chiesa di San Niccolò. In questa ultima pittura — bellissima e piena di sentimento — il soggetto viene trattato in modo assai originale e nuovo, perchè il Cristo morto è sorretto tra le braccia di un angelo, forse l' arcangelo Michele, vestito da guerriero, con grandi ali aperte, mentre tre altri

angeli aggruppati intorno, in graziose attitudini, mostrano con gesto pietoso, gli istrumenti della passione. E qui è da notarsi che se il Signorelli non arrivò mai a dipingere al pari del suo illustre maestro Piero della Francesca, un Cristo di maestosa ed ideale bellezza, egli si distinse però in modo speciale per la forza e la grazia dei suoi angeli, quei « *divini uccelli* », come li chiama Dante.

Un' altra caratteristica delle pitture del Signorelli è il *movimento*, cioè l' unità e la spontaneità del movimento e della passione tanto nelle singole figure, come nei gruppi; egli diede, forse, per il primo, alla pittura quell' animazione che Donatello aveva già saputo infondere nei suoi marmi. Le figure del Signorelli sono difatti animate e sembrano agire; egli era innamorato della forza fisica e amava dipingere sopra tutto i giovani robusti e ben formati; perfino le sue figure di donna sono vigorose; così pure i suoi angeli.

Nella sua piccola *Annunciazione* (una *predella* d' altare, conservata agli Uffizi), l' angelo, dalle forme robuste, corre incontro alla Madonna, per darle la lieta notizia, con movimento impetuoso, quasi come spinto e trascinato dalle forti e grandi ali.

Nei suoi affreschi d' Orvieto, le figure dei Beati che salgono verso il cielo, vi sembrano trasportate con impeto, in una grandiosa sinfonia di movimento. Il colorito di questo pittore è stato spesso accusato di essere pesante e scuro, ma non lo è abitualmente: nei paesaggi è quasi sempre chiaro e bello, talvolta limpido; il verde ed il giallo, adoperati da lui per il fogliame e per l' erba sono armoniosi, il riflesso verde-azzurro dell' acqua nei suoi quadri è naturale, e spesso il fondo di essa sembra illuminata da un raggio di sole.

Come il suo grande maestro, Pier della Francesca, anche il Signorelli non dimostrò molta simpatia per l' infanzia nei suoi dipinti; i suoi fanciulli non sono ideali; sono invece, talvolta, perfino volgari o insignificanti, forse perchè egli si curò poco di studiarne la grazia delicata e gentile, e preferì invece rappresentare l' uomo e la donna in tutta la loro maturità vigorosa; anche i vecchi sono da lui delineati con molta verità ed efficacia. Assai notevole, invece,

è la figura curva di un vecchio appoggiato sul bastone, che ammirasi in una delle poche pitture di soggetto profano che si conosca del Signorelli. Questa pittura, rappresentante il dio *Pan*, seduto su una roccia e circondato da diverse altre belle figure ignude, fu ritrovata parecchi anni or sono nella soffitta di un palazzo a Firenze, e venduta poi per una somma rilevante al Museo di Berlino.

Questo bellissimo dipinto non solo era stato relegato in una soffitta per servire di pasto ai topi...., ma anche deturpato da persone ben intenzionate, ma ignoranti, le quali, scandalizzate, forse, delle nude figure del dio Pan e dei suoi compagni, avevano cercato di ricoprirle o vestirle alla meglio, mediante uno strato grossolano di colore sovraposto! Fortunatamente, un abile restauratore riuscì a levare quella tinta posticcia, e così il quadro ritornò alla sua perfezione originale.

Ciò prova quanto l'ignoranza possa spesso non solo nuocere all'arte, ma recarle grave danno; e quanto sia falso il supporre che la riproduzione del corpo umano, in tutta la sua divina bellezza, sia cosa illecita o immorale. Poichè l'arte *vera*, nelle sue più sublimi manifestazioni, è sempre casta ed ideale, nè può mai ispirare, nella mente invaghita del bello, alcun sentimento volgare.

Nella vita di quasi ogni grande artista notasi un lento ma sicuro crescendo di gloria, che poi si manifesta in nota dominante, cioè nella sua opera più sublime.

Tale opera per Raffaello fu la *Trasfigurazione;* per Michelangelo la vôlta della Cappella Sistina; per il Pinturicchio gli affreschi della *Libreria* di Siena; per il Gozzoli i dipinti della Cappella Medicea; per il Ghirlandaio gli affreschi del coro di S. Maria Novella; e per il Signorelli i dipinti del Duomo di Orvieto.

Così difatti il 1497 segnò per il Signorelli il punto culminante della sua carriera di pittore, perchè in quell'anno egli mise mano al suo capo lavoro, cioè agli affreschi di Orvieto.

Essendosi sparsa ormai per tutta l'Italia la fama del Signorelli, le autorità della città di Orvieto — pittoresco luogo posto sopra un erto poggio — invitarono l'artista a recarsi lassù a dipingere la Cappella *nuova* del loro bellissimo Duomo, e terminarvi il lavoro d'affresco che, già incominciato da Fra Angelico, era rimasto incompleto per causa della morte del dolce frate-pittore.

Quest'impresa era così difficile e grandiosa, che già vari altri noti artisti del tempo, tra i quali il Perugino, si erano rifiutati di intraprenderla; ma Luca Signorelli, animato dall'ambizione di farsi un nome immortale, accettò l'offerta dei cittadini di Orvieto e si mise coraggiosamente all'opera, portandola a fine, in modo mirabile, in meno di quattr'anni.

Non starò a spiegarvi le immense difficoltà tecniche che il nostro pittore dovette superare in questo lavoro importante; basta sapere ch' egli dipinse sui muri di quella Cappella la scena dell' *Ultimo Giudizio*, ispirandosi pel tetro e drammatico soggetto al divino poema di Dante; e in quella grandiosa confusione di figure nude e di dèmoni, che sembrano torcersi e muoversi nella disperazione di una pena eterna, egli seppe fare bella mostra della sua profonda conoscenza anatomica del corpo umano.

Nella scena ove i dannati vengono precipitati nell'Inferno, la tradizione maliziosa racconta che il pittore, il quale non andava troppo ben d'accordo con la propria moglie, abbia voluto vendicarsi spiritosamente di lei, riproducendone le fattezze nella figura impaurita della donna che viene rapita per aria a cavalcione di un orribile diavolo con le ali di pipistrello (1).

Non è facile ora sapere se ciò sia vero o no; ma è invece certo che nell'affresco sulla parete di faccia, che rappresenta *La predica dell' Anti-Cristo* il Signorelli ritrasse non solo molti suoi amici e contemporanei, ma anche sè stesso. Egli si presenta, come spettatore della scena che dipinge; è ritto in piedi, accanto alla monastica figura di Fra Angelico, non già perchè fossero coetanei, ma solo forse per

(1) In verità, questa figura di donna è forse tipica del peccato della Lussuria.

ricordare come egli avesse portato a termine il lavoro principiato dal frate-pittore.

In questo ritratto fatto da sè — l'unico che di lui esista — Luca Signorelli ci appare un uomo di età matura, alto, robusto e tarchiato, di fisionomia austera e riflessiva; la sua testa, dalla lunga chioma folta ed ondulata è coperta da un berretto di velluto nero; e un lungo manto, ad ampie pieghe, scende a coprire tutta la sua persona, lasciando solo scoperti i piedi calzati da forti scarpe a fibbia. Egli tiene le mani incrociate e guarda innanzi a sè, come assorto nel pensiero; forse con la fantasia evocatrice, vede la lunga processione dei posteri, che sarebbero venuti di secolo in secolo, da ogni parte del mondo, ad ammirare quel mirabile suo lavoro.

Terminata l'opera ad Orvieto, Luca fece ritorno a Cortona di dove più non si mosse, essendo ormai inoltrato nell' età e debole di salute.

Fu forse in quell' intervallo di riposo e di quiete, ch' egli potè godere nella città nativa, prima di deporre per sempre il pennello, che dipinse la bellissima *Deposizione*, conservata tuttora, come già vi dissi, nel Duomo di Cortona.

Dicesi che la figura del Cristo morto in questo quadro, fosse da lui copiata dal cadavere del proprio figlio Antonio, bellissimo giovane, rapito nel fiore degli anni da crudele morbo, forse, dalla peste che a quel tempo spesso infieriva in Italia ed altrove.

Altra di lui interessante pittura nel Duomo di Cortona è l'*Ultima Cena*, ispirata ad un concetto originale che ricorda il medesimo soggetto trattato prima, nello stesso modo, dal fiammingo Justus di Ghent ad Urbino, e che certamente il Signorelli avrà veduto. Il Cristo in piedi amministra la Comunione ai discepoli inginocchiati intorno alla mensa, in devoto atteggiamento.

Luca Signorelli giunse alla vecchiaia amato e rispettato da tutti per il suo grande ingegno e per la sua bontà d'animo. Egli viene descritto dal Vasari come « persona di ottimi

costumi, sincero ed amorevole con gli amici, di conversazione dolce e piacevole con ognuno, e sopratutto cortese a chiunque ebbe bisogno dell'opera sua. Egli visse splendidamente e si dilettò di vestir bene e sempre di seta ».

Lo stesso biografo, che era parente del Signorelli, racconta il seguente aneddoto per dimostrarci meglio la bontà di lui: quando Giorgio Vasari era un bimbo di soli sette anni, capitò da Cortona ad Arezzo in casa sua il grande pittore Luca Signorelli, allora ottantenne, ma però un simpatico vecchio « grazioso e pulito ». Avendo il Signorelli saputo che il fanciullo mostrava già un grande amore per l'arte, lo chiamò a sè e dopo averlo esortato a studiare il disegno sotto a qualche valente maestro, gli disse con bontà: — *Impara, parentino!*

Inoltre, essendogli stato detto che il fanciullo soffriva di grande perdita di sangue dal naso, che lo lasciava svenuto come morto, il buon vecchio, « con infinita amorevolezza » volle posargli intorno al collo un piccolo pendente di diaspro.

Per capire l'intenzione del Signorelli, bisogna sapere che a quel tempo venivan attribuite delle virtù soprannaturali ad alcune pietre preziose: il *diamante,* per esempio, era ritenuto preservatore di epidemie e simbolo di costanza e di purità; il *rubino* aveva il potere di scacciare la tristezza; lo *smeraldo* quello di rendere lieto e sano e di guarire le convulsioni; lo *zaffiro* era emblema di bellezza, di lealtà e giustizia; e si supponeva che il diaspro avesse la facoltà di regolare la circolazione del sangue e di fermare le emorragie; ecco perchè la gente di allora, assai credula, usava tenere appesa al collo, qualche gemma a guisa di talismano.

Il Vasari termina l'aneddoto del Signorelli col dire: « la memoria di Luca mi starà in eterno nell'anima! »

Ciò vale a provare il grande fascino che la bontà unita all'ingegno può esercitare anche sull'animo ingenuo ed incosciente di un fanciullo; e appunto quanto sia più ammirevole l'ingegno quando si mostra condiscendente e gentile.

***

Luca Signorelli morì di ottantadue anni, pieno di gloria e di onori; e sulla sua tomba venne scolpito il seguente epitaffio:

« Pianga Cortona ormai, vestasi oscura
Che estinti son del Signorelli i lumi;
E tu, Pittura, fa degli occhi fiumi,
Chè resti senza lui debole e scura ».

Ma per conoscere i grandi uomini assai più di simili versi, mediocri o pomposi elogi funebri, valgono le loro opere immortali; ed a continuare le gloriose tradizioni dell'arte italiana, sorsero, dopo il Signorelli, molti altri valenti artisti dei quali ci occuperemo nei prossimi capitoli.

XIX.

ANDREA MANTEGNA

(1430-1506)

L'Arte a Mantova — Francesco Squarcione — Genio precoce di Andrea — Suo matrimonio — Diverbio col maestro — Si stabilisce a Mantova — Suoi dipinti — Il Trionfo di Cesare *— Va a Roma — Dipinge in Vaticano — Avarizia del Pontefice — Discrezione, Santità! — Sue incisioni su rame — Un suo* Trittico *— Lo stile del Mantegna — I suoi affreschi di Padova.*

ANDREA MANTEGNA

(1430-1506).

Mentre Firenze dava all'arte tutta una fioritura di insigni pittori, nasceva a Padova, nel 1430, Andrea Mantegna, destinato a divenire il capo della scuola Mantovana.

Di umile famiglia contadinesca, anch' egli, da fanciullo, al pari di Giotto e di Andrea del Castagno, pasceva il gregge del padre suo, e come essi, mostrò di buon' ora la disposizione per l'arte, e, tanto che ancora adolescente, fu condotto dal padre nella città di Padova e affidato al celebre pittore Francesco Squarcione, dal quale fu preso in grande affetto ed in seguito adottato come figlio.

Francesco Squarcione non era un artista di gran vaglia, ma un bravo maestro ed assai abile nell' istruire la gioventù nel disegno e nella pittura tanto che, dicesi, abbia avuto fino a centotrentasette allievi!

Innamorato della scultura antica, egli faceva venire da Roma e da Firenze dei frammenti di statue, dei gessi e dei busti, per servire di modello ai suoi scolari.

È assai probabile che a questo primo e savio insegnamento, Andrea Mantegna dovesse poi le due qualità che più specialmente distinsero la sua maniera: cioè la *perfezione* della forma ed il *rilievo* nelle figure.

Ben presto lo scolaro ebbe superato il maestro, non senza gelosia da parte di questo; e, mediante i suoi primi lavori importanti, fece meravigliare del suo ingegno.

Intanto, studiando di continuo e lavorando attivamente,

Andrea si era fatto uomo e desideroso di crearsi una propria famiglia, aveva presa in isposa la sorella del celebre pittore veneziano, Giovanni Bellini.

Questo matrimonio, non sappiamo per che motivo, sdegnò lo Squarcione, il quale non solo divenne freddo ed indifferente per il suo scolaro e figlio adottivo, ma incominciò anche a criticarne acerbamente l' opera, dicendo, tra altre cose, che le figure dipinte dal Mantegna sembravano tutte copiate da statue antiche e non da natura!

Questa severa ed ingiusta critica mortificò assai il giovane artista; ma egli seppe però trarne vantaggio, perchè d'allora innanzi abbandonò lo studio delle statue antiche per rivolgersi all' osservazione assidua del vero, onde dare maggior animazione e vita alle sue figure.

Dopo quel diverbio con lo Squarcione, Andrea Mantegna si ritirò con la sposa a vivere a Mantova, ove, sotto la protezione di Lodovico Gonzaga, duca di Mantova e còlto Mecenate, molto lavorò anche nel celebre castello appartenente a quella principesca famiglia.

Per quel suo generoso patrono ed amico, Andrea dipinse, difatti, il suo capo-lavoro, cioè il *Trionfo di Cesare* (ora conservato a Londra) opera così bella e così ricca di colore e di accessori, che fu giudicata meravigliosa, e, per citare il Vasari, « non poteva essere nè più bella nè lavorata meglio; onde se il marchese Lodovico amava prima Andrea, l'amò poi sempre più e l' onorò molto maggiormente ».

Creato cavaliere dal duca di Mantova, e da lui raccomandato vivamente al Papa Innocenzo VIII, il Mantegna si recò a Roma per dipingere nel palazzo Vaticano una piccola Cappella che fu poi demolita nei lavori ordinati dai Pontefici successivi.

Anche in quest' opera il nostro pittore si fece grande onore, e venne molto lodato dal Papa che spesso si recava a vederlo dipingere e a sollecitare il lavoro.

Ma, a quanto pare, Sua Santità, era, alla sua volta, poco sollecita a fornire all'artista il denaro necessario per le spese!

Allora Andrea, con quella punta di umorismo bonario che gli era proprio, pensò di far intendere indirettamente al Papa, che ciò non era un modo discreto di trattarlo; e a

Sala degli Sposi

(MANTEGNA).

Mantova - Palazzo Ducale.

tale fine dipinse, come ornamento, nel quadro, alcune statuette, tra le quali una simbolica della *Discrezione*.

Il Papa avendo osservato quella figura, domandò, incuriosito, ciò che rappresentava:

— *La Discrezione*, Santità! rispose il pittore con un sorriso malizioso.

— Fai allora che la Discrezione sia accompagnata dalla Pazienza!.. — ribattè Innocenzo VIII, che aveva capito l'intenzione segreta dell'artista, e non mancava di prontezza di spirito.

Andrea non osò fiatare più. Terminata però l'opera, fu ricompensato generosamente dal Pontefice, e colmato di doni e di onori.

Il Mantegna eseguì vari altri dipinti a Roma, dove, a dispetto dell'ammonimento del maestro, il suo amore per le sculture antiche si sviluppò sempre più alla vista dei sublimi monumenti della città eterna, di cui serbò un ricordo indimenticabile.

Tornato poi a Mantova, potè, con i lauti guadagni fatti, costruirsi una bella casa che ornò di dipinti del proprio pennello. Ivi visse lunghi anni in agiatezza, dilettandosi anche di incidere sul rame i suoi lavori, secondo l'arte già scoperta dal fiorentino Finiguerra, e portata poi a perfezione da alcuni artisti cinquecentisti.

Andrea Mantegna terminò la sua operosa esistenza, in età di 76 anni, nel 1506, e fu sepolto con grandi onoranze in una delle chiese di Mantova, rimpianto dai suoi concittadini, perchè uomo cortese e gentile, di modi affabili ed urbani e « lodevole in tutte le sue azioni », come disse di lui il Vasari.

Egli fu capo, come dissi, della scuola Mantovana di pittura ed esercitò molta influenza sugli artisti contemporanei e successivi. I suoi discepoli furono numerosi, primi tra i quali sono da annoverarsi i suoi due figli.

Le speciali caratteristiche dello stile di questo grande pittore sono la ricchezza del colorito e la profusione dei particolari, nonchè la finezza e varietà delle sue figure ed il loro rilievo scultorio.

Molte — anzi la maggior parte — delle sue opere sono

perite, oppure passate all'estero; ma ne rimane ancora un numero sufficiente in Italia per darci una buona idea della sua maniera. Tra di queste esiste a Firenze, alla Galleria degli Uffizi, un quadro mirabile: un *trittico*, dipinto su legno, che rappresenta nella tavola di mezzo l' *Epifania* e nelle due laterali la *Circoncisione* e l' *Ascensione* di Gesù Cristo.

La parte di mezzo, che è la più grande ed importante, è lievemente concava, in modo che raffigura assai bene la Grotta di Betleem, ove siede sopra una roccia, circondata da una nube di Angeli, la Madonna col Bambino in braccio. S. Giuseppe, vecchio e tanto curvo da sembrare gobbo, le sta a lato, ed appoggiato sul suo bordone di viaggio, assiste con meraviglia alla splendida sfilata dei re Magi, i quali giungono dall' Oriente con ricchi doni e con numeroso seguito di paggi, di soldati, di cavalli, cammelli ed elefanti. La fastosa processione scende le ripide falde a spirale di un monte, per giungere alla grotta, e le vesti dei personaggi sono così ricche di colore e così scintillanti di oro e di gemme, che la pittura presenta, a chi la ammira da vicino, l'effetto di un' antica miniatura splendente di oro, o di qualche fulgido gioiello.

Mirabile è pure la tavola a destra rappresentante la *Circoncisione,* anch' essa piena di colore nelle sontuose vesti del vecchio sacerdote che stende le mani per prendere il bambino Gesù, il quale, con mossa naturalissima, impaurito, cerca di rifugiarsi nel seno della Madonna.

Assai grazioso il gruppo della donna e del bimbo più grandicello che presenziano la scena: la donna avvolta in un manto di un delicato color viola, tiene per mano il piccolo figlio che guarda curioso con un ditino in bocca, mentre si stringe pauroso alle gonne materne.

In questa scena i particolari architettonici, i pilastri a vaghi disegni a graffito, il pavimento, lo sfondo a colonnate, sono tutti curati con finezza da miniatura, come se fossero incisi su rame.

La terza tavola del Trittico che rappresenta l'*Ascensione del Nostro Signore*, se non è ispirata ad una idealità molto alta, è pure meravigliosa per tecnica e per colore.

Adorazione dei Re Magi

(MANTEGNA).

Firenze - Galleria degli Uffizi.

Le rare doti del Mantegna si rivelano specialmente nei suoi famosi affreschi della Cappella di S. Cristofano nella Chiesa dei frati Eremitani a Padova, ove egli dipinse quattro bellissime figure di Evangelisti, nonchè la storia della vita di *S. Cristofano* e di *S. Giacobbe.*

Nella prima di questa serie di storie, il pittore ritrasse sè stesso sotto forma di un soldato che tiene un' asta in mano; ed immortalò pure il suo maestro Squarcione nella figura del soldato di età più matura e di più grosse fattezze.

Per apprezzare al suo giusto valore la *maniera* del Mantegna, non bisogna cercare nell'opera sua profondità di sentimento nè idealità di concetto; ma, piuttosto la perfezione della forma quasi scultoria, la vivezza del colore e la sapiente prospettiva.

I dipinti di questo grande maestro sono brillanti fantasmagorie!

XX.

COSIMO ROSSELLI

(1441-1521)

Cosimo dipinge nella Cappella Sistina insieme ai suoi più illustri contemporanei in arte — La gara degli artisti — Il giudizio.... poco giudizioso.... di un Papa! — Quanto oro! — Dipinti di Cosimo a Firenze — Un curioso epitaffio.

COSIMO ROSSELLI

(1441-1521).

Quantunque Cosimo Rosselli non sia certo da annoverarsi tra i grandi pittori fiorentini, tuttavia lo troviamo così spesso associato in lavori con i più illustri contemporanei in arte, con Botticelli, Gozzoli, Ghirlandaio e con altri ancora, che non sarà male fermarci un momento intorno a lui ed alla sua opera.

Il Vasari, sempre autorevole, sebbene spesso parziale, nei suoi giudizi, ci dice che il Rosselli « non fu nè molto raro nè eccellente pittore », e chiama soltanto le sue opere « *ragionevoli* ».

Malgrado questa sua mediocrità, Cosimo venne invitato a prendere parte ai famosi lavori della Cappella Sistina, insieme a pittori sommi, quali il Botticelli, il Ghirlandaio, Luca Signorelli, Perugino e Gozzoli.

Papa Sisto IV, che aveva ordinato quei lavori, impaziente di vedere al più presto terminato il suo oratorio in Vaticano, chiamato perciò *Cappella Sistina,* e per incoraggiare gli artisti a fare del loro meglio, aveva decretato che un premio sarebbe stato conferito all' esecutore del più bell' affresco.

Il lavoro incominciato nell' Ottobre del 1481 doveva essere finito nell' Agosto del 1483 ; breve termine davvero per un lavoro così importante !

Tutti si misero valorosamente all' opera, con splendido risultato. Solo Cosimo Rosselli, il quale si sentiva a giusta ragione assai inferiore ai compagni, per altezza di concetto

e per forza di disegno, cercò di nascondere quei suoi difetti sotto ad un vero sfoggio di colore e di oro e nei particolari minuziosi del suo affresco.

Difatti, caricò di colori splendenti il vestiario dei suoi personaggi, ed in un affresco solo rappresentò vari soggetti, ciò che generò una certa confusione nell' insieme.

Venuto finalmente il giorno in cui Sisto IV doveva vedere e giudicare gli affreschi, tutti gli artisti aspettavano con ansietà la sentenza. Ma Sua Santità che, a quanto pare, ben poco si intendeva d' arte, dopo aver passato in attento esame i bellissimi dipinti del Botticelli, del Ghirlandaio, del Perugino, si fermò incantato davanti ai tre affreschi di Cosimo Rosselli, brillanti di colori e fulgidi d' oro, ed a lui.... decretò il premio!

È facile immaginare il disgusto e la meraviglia degli altri pittori nel sentire quel giudizio da loro così inaspettato, e a vedersi preferito un artista così mediocre!

Tale è il racconto del Vasari, che può essere veritiero, ma forse esagerato.

In ogni modo, l' aneddoto è curioso e pittoresco, e rievoca davanti alla nostra fantasia con vivezza quella scena, avente per fondo la storica cappella papale.

Difatti, ci par di vedere gli alti muri ancora umidi e lucenti della fresca pittura; il Pontefice, nelle sue ricche vesti sacerdotali, che, accompagnato dalla sua Corte fastosa, sta facendo il giro della lunga sala rettangolare, dalla vôlta ancora nuda aspettante il magico pennello di Michelangelo. Vediamo gli artisti ansiosi di udire l' arbitrio papale e stretti in gruppo a rispettosa distanza; mentre che, tutto superbo e vanoglorioso, messer Cosimo Rosselli, col suo scolaro prediletto Piero di Cosimo al fianco, si avanza, inchinandosi profondamente, per ricevere le congratulazioni e la benedizione del Papa!

Tutto questo hanno veduto ed udito quelle storiche pareti immortali ove, alcuni anni più tardi, Michelangelo doveva aggiungere le sue colossali creazioni.

Ma ora, il tempo, grande livellatore di ogni gloria umana, ha appannato tutti egualmente del suo alito quei dipinti, che sorridono sbiaditi dai muri; ed i colori vivaci e gli ori

lucidi di Cosimo Rosselli sono pur essi appassiti, e l'opera sua può essere giudicata con maggiore imparzialità dai critici moderni; i quali trovano, che, se la sua *Ultima Cena* è mediocre per concetto e debole per esecuzione, l' altro suo affresco *Mosè ed il vitello d' oro* non è poi tanto inferiore a quelli dei suoi più illustri compagni d' arte.

Il terzo affresco *Il passaggio del mar rosso* fu fatto coll' aiuto dello scolaro suo Piero di Cosimo.

***

Tornato a Firenze, Cosimo Rosselli, tutto lieto del successo riportato a Roma, dipinse alcuni affreschi nella chiesa di S. Ambrogio che ancora esistono e sono interessanti, perchè il pittore, ad imitazione del Masaccio, del Ghirlandaio e del Gozzoli, vi introdusse vari ritratti de' suoi più noti contemporanei ed uomini illustri, come, per esempio, dicesi, quello dell' elegante umanista Pico della Mirandola.

Nella sala Toscana (Uffizi) trovasi una sua *Madonna con santi*, convenzionale ma graziosa.

Altre interessanti pitture di Cosimo Rosselli sono sparse per le chiese ed i chiostri di Firenze; a S. Maria Maddalena de' Pazzi vi è una *Incoronazione della Vergine*, nel chiostro della SS. Annunziata, *La visione di S. Filippo Benizzi*; e nel Duomo di Fiesole, nella Cappella Salviati, si vedono altri suoi affreschi.

Alcuni dipinti del Rosselli passarono all' estero, e tra questi l' unico soggetto profano che si conosca di lui, cioè *Il combattimento tra l' Amore e la Castità*, conservato alla galleria Nazionale di Londra.

Cosimo Rosselli morì vecchio nel 1521, a Firenze.

Si racconta che, in allusione al fatto della Cappella Sistina, un bello spirito compose per la tomba del pittore il seguente curioso epitaffio:

« Pinsi e pingendo fei
Et a' compagni miei
Come tal biasma altrui, che se condanna ».

Ma il tempo, imparziale, che tutto e tutti pesa nelle sue grandi bilancie, ha pur ormai pesato i meriti di Cosimo Rosselli assegnandogli nell' arte fiorentina quattrocentista quel posto che seppe meritarsi di abile disegnatore e bravo insegnante, piuttosto che di grande pittore.

XXI.

PIERO DI COSIMO

(1441-1521)

Un pittore bizzarro — Studia sotto Cosimo Rosselli — Va a Roma col Maestro — Aiuta il Rosselli nei dipinti alla Sistina — Strano modo di vivere del pittore — Sua abitazione a Firenze — Uno scherzo Carnevalesco di Cosimo — Influenza di vari pittori contemporanei su di lui — Alcuni suoi dipinti — Vecchiaia di Cosimo — Suoi malanni — Sua strana fine.

PIERO DI COSIMO

(1441-1521).

Piero di Cosimo, uno dei più originali fra i vecchi pittori fiorentini, era figlio di un orefice di nome Lorenzo Chimenti. In seguito, egli venne soprannominato dal nome del suo Maestro Cosimo Rosselli, nella cui bottega imparò i principi dell'arte.

Come già sappiamo, Cosimo Rosselli amava molto questo suo giovane scolaro per il suo sveglio ed un po' strano ingegno; e quando fu chiamato a Roma dal Papa per lavorare alla Cappella Sistina, menò seco Piero, il quale era già bravo artista, per farsi aiutare forse da lui nell'ardua impresa. Si crede difatti che Piero di Cosimo abbia aiutato il Maestro negli affreschi da lui eseguiti nella storica Cappella, sebbene ciò sia stato messo in dubbio da molti critici.

In Roma dipinse in ogni modo vari quadri, conservati oggi al Palazzo Borghese e al Palazzo Colonna.

Tornato a Firenze, Piero di Cosimo mise su uno studio per conto proprio e lavorò per commissione di alcuni Mecenati di quel tempo.

Assiduo nello studio ed instancabile all' opera, egli era però di un umore strano ed alquanto bisbetico. Sempre distratto, assorto in chi sa quali fantasticherie, amava la solitudine e, cupo e taciturno, sfuggiva l'allegra compagnia dei giovani amici per recarsi solo a diporto per la deserta campagna. La sua abitazione in Firenze era una modesta casetta, cui era annesso un piccolo orto ed ivi egli menava la vita di un misantropo « vita più bestiale che umana »,

come la chiama il geniale Messer Vasari, il quale amante per proprio conto delle allegre riunioni tra amici, non tollerava tanta austerità negli altri.

Così, tutto assorto nell' arte — sua unica passione — Piero di Cosimo trascorreva l'esistenza di un eremita della Tebaïde nel suo quieto ritiro. Non teneva persone di servizio, perchè preferiva servirsi da sè per essere più libero e per non aver pensieri; mangiava quando gli faceva comodo o rimaneva per lunghe ore digiuno se così gli saltava il capriccio; faceva della notte giorno e spesso i primi chiarori dell'alba lo sorprendevano tuttora intento al lavoro.

Con tale sistema di vita è facile immaginare quale disordine dovesse regnare in casa del pittore, come pure nel suo orticello ove crescevano alla rinfusa fiori e frutti ed erbaccie di ogni specie.

E non solo Piero era eccentrico nei suoi modi, ma amava anche tutto ciò che era fuori dell'usuale; talvolta, per esempio, egli rimaneva estatico davanti ad un albero storto o ad un animale di forme mostruose; stava anche per delle ore a contemplare un vecchio muro screpolato e macchiato dall'umidità; e, nella sua bizzarra fantasia, vi scorgeva mille strani soggetti, che riproduceva poi nei suoi disegni, come battaglie, città dalle fantastiche torri, e favolosi paesaggi.

Tutte queste stranezze facevano sì che Piero fosse quasi tenuto in conto di pazzo dai suoi concittadini, i quali, forse per questo motivo, non apprezzavano al giusto valore il suo molto ingegno; ciò che prova, che, per farsi amare e stimare, non basta l'ingegno e che occorre unirvi la cortesia dei modi ed un umore geniale.

Al tempo in cui viveva quest'artista, si usava allora a Firenze, di Carnevale, improvvisare spettacoli popolari e far sfilare per le strade, a suon di trombe e di pifferi, grandi carri addobbati in guisa fantastica e condotti da gente travestita in curiosi costumi.

I principi ed i mercanti fiorentini rivaleggiavano tra di

Andromeda salvata da Perseo

(PIERO DI COSIMO).

Firenze - Galleria Uffizi.

loro nello spendere somme ingenti a tale scopo, ed anche gli artisti prestavano volentieri l' opera loro per rendere più splendide quelle feste carnevalesche cantate da Lorenzo di Medici nei suoi così detti « Canti Carnascialeschi ».

Così il nostro Piero fu, una volta, pregato di ornare un carro che doveva figurare nella processione del Giovedì Grasso. Egli accettò col suo solito fare burbero e taciturno; ma non volle però rivelare a nessuno il proprio progetto, e si racchiuse solo in un locale appartato pure ponendosi con zelo all' opera. Giunto finalmente il giorno del corteo, la sorpresa dei buoni Fiorentini fu grande quando videro, tra i molti magnifici equipaggi scintillanti d' oro e d' argento, avanzare lento, tirato da sei bufali neri, un gigantesco carro funebre, allegoricamente dipinto con lugubri insegne mortuarie, nel quale stavano, velate da neri cappucci, molte figure che cantavano il *Miserere*. In mezzo al carro troneggiava un orribile scheletro, colla falce in mano, rappresentante la Morte, che sembrava ghignare alla folla impaurita ed attonita.

Questo bizzarro concetto di Piero « mise terrore e meraviglia insieme per tutta la città », dice il Vasari; ma poi, passata la prima impressione di ribrezzo, fece ridere e piacque per l' originalità ; e alcuni di quei begli spiriti che sogliono cercare il pelo nell' uovo, per così dire, credettero di indovinarvi un' allusione politica. Perciò quel burlone di Piero fu lodato assai per la sua curiosa intenzione, e venne preso in grazia dai principi Medici, per i quali dipinse molti quadri.

Nei dipinti di Piero di Cosimo di questo periodo è notevole l'influenza di Filippino Lippi, come pure più tardi quella del Botticelli ed anche di Leonardo da Vinci, suoi contemporanei.

Egli dipinse per i Medici vari quadri di soggetto mitologico, trattati in modo assai originale e curioso, come può osservarsi nella storia di *Andromeda e Perséo* nelle tavole conservate agli Uffizi.

Egli eseguì anche vari bei ritratti, e celebre tra questi è quello che trovasi ora in Francia, nella collezione Chantilly, della *bella Simonetta*, il quale ritratto rappresenta una bionda

e giovanissima donna, il cui busto si stacca di profilo su di un cielo nuvoloso; anzi un nuvolo nero come l'inchiostro, proprio dietro alla testa, la fa spiccare in tutta la sua elegante e bionda leggiadrîa. Il viso, dalla fronte alta e purissima, dall'occhio vivace, dalle tumide labbra sorridenti, dal grazioso naso lievemente volto in su alla punta, ispira simpatia ed ammirazione. L'abbondante chioma è vagamente e stranamente intrecciata con perle e rubini in modo fantastico; e intorno al lungo e sottile collo si annoda un ricco monile smaltato a foggia di serpe. Dietro la figura, si vede lo sfondo di un paesaggio assai ridente; degli alberi in parte verdi, in parte brulli si profilano sul cielo nuvoloso; in distanza vi è un lago sulle cui rive si erge un antico castello dalle torri merlate; sul davanti, delle pecore pascolano sui verdi prati.

Pare che l'originale di questo ritratto così suggestivo fosse una bella giovane che sposò a sedici anni Giuliano Vespucci e che morì tisica, poco dopo, nell' Aprile del 1476.

La *bella Simonetta*, così popolarmente chiamata per la sua straordinaria leggiadrìa, era buona quanto bella e adorata dal popolo di Firenze, il quale accompagnò piangente la sua salma alla sepoltura nella Chiesa di Ognissanti, quella stessa Chiesa, ove il Ghirlandaio doveva poi dipingere nella Cappella Vespucci il suo famoso affresco.

Altro noto ritratto di Piero di Cosimo è quello di Caterina Sforza, l'eroica signora di Forlì; questo ritratto trovasi ancora a Firenze nella Galleria degli Uffizi. Molte opere di questo singolare pittore sono sparse all' estero in gallerie pubbliche e private; a Londra ve ne sono diverse, così pure a Parigi, come anche a Berlino, a Dresda e a Vienna.

***

Fatto vecchio, Piero di Cosimo diventò sempre più strano e misantropo, per la ragione naturale che i difetti, come le male erbe, si estirpano difficilmente quando hanno ormai messo radici profonde; anzi crescono con gli anni.

Si racconta che, o per avarizia, oppure forse per non avere il fastidio di dover ogni giorno far da cucina, egli usasse bollire nello stesso recipiente ove faceva sciogliere la colla, una cinquantina d'uova che teneva poi in una sporta appesa al soffitto per mangiarsele quando sentiva gli stimoli della fame. Dice un biografo, ch'egli in vecchiaia era diventato da ultimo talmente nervoso ed intollerante di qualsiasi rumore, che aveva preso a noia persino « il piangere dei bimbi, il tossir degli uomini, il suono delle campane, il cantar dei frati! ».

Egli soffriva pure con impazienza tutti gli inevitabili malanni della vecchiaia, e, sebbene debolissimo, si ostinava a voler lavorare come prima; spesso gli cadeva dalla mano tremolante la matita o il pennello e allora « andava in collera, adirandosi con le mosche e perfino coll'ombra, tanto che era una compassione a vederlo! Benchè sempre malato, egli non voleva curarsi; diceva male dei medici e degli speziali, che, a parer suo, fanno morire di fame gli ammalati ».

Così, malcontento di sè e di tutti, brontolando di continuo, il povero vecchio pittore giunse penosamente alla grave età di ottant'anni. Finalmente, una mattina, fu trovato morto in fondo alla scala della sua solitaria casetta, ove era ruzzolato, forse, per debolezza senile.

Morì nel 1521 e venne sepolto nella chiesa di San Piero Maggiore. Sulla sua tomba fu scolpito un epitaffio assai curioso, dettato da un amico non meno bizzarro di lui.

XXII.

PIETRO PERUGINO

(1446 - 1524)

Scuola Umbra — Città della Pieve — Pietro studia a Perugia sotto il Bonfigli — Va a Firenze — Alcuni suoi dipinti — Suo modo di trattare il paesaggio — L' arte dell'affresco — Va a Roma — Dipinge al Vaticano — Vita di Pietro nell' età matura — Prende moglie — La sua bottega in via Deliziosa — La sua seconda maniera — Affreschi della sala del Cambio — Vecchiaia del pittore — L' Avarizia di Messer Pietro — Suo « cervello di porfido » — Sua triste fine.

PIETRO PERUGINO

(1446 - 1524).

Prima di passare ad altri pittori e ad altre scuole, sarà bene fermarsi un poco all' importante scuola Umbra della quale fu sommo maestro Pietro Vannucci detto il *Perugino.*

Questa scuola che diede all' arte tanti valenti pittori, si ispirò alla Senese, la quale ebbe su di essa nell' esordio, una grande influenza.

Le prime manifestazioni dell' arte Umbra si ebbero prima a Gubbio, poi a Fabriano, indi a Foligno, ed in ultimo a Perugia che ne divenne la sede.

La pittura a Gubbio si dipartì dalla miniatura, dall' *Alluminare*, arte squisita nella quale fu maestro Oderisi immortalato da Dante nel *Purgatorio :*

> O disse lui, non sei tu Oderisi,
> L' onor d' Agobbio, e l' onor di quell' arte
> che illuminare è chiamata in Parisi ?

Forse Dante, nel tempo del suo esilio, a Gubbio, avrà conosciuto l' Oderisi, perchè il pittore era contemporaneo ed amico, a quanto pare, di Giotto. Egli, nei suoi giorni, salito molto in fama, dipinse molti libri corali per il Papa Bonifazio VIII.

Dopo di lui sorse in Gubbio tutta una schiera di valorosi artisti, i più celebri dei quali furono Guido Palmerucci, poi i fratelli Nelli, soavissimi pittori che imitarono lo stile dei trecentisti Senesi.

L' arte eugubina ispirò poi, alla sua volta, gli artisti di Fabriano: Allegretto Nuzi che fece tante belle Madonne, ed

il soave e grazioso Gentile da Fabriano che dipinse (1426) la famosa *Epifania*, tutta scintillante d'oro conservata alle Belle Arti in Firenze.

A Foligno poi, sorse sotto l'originale pittore Niccolò Alunno, tutta una scuola di artisti fini e mistici. E così l'arte Umbra, come fiume grandioso che nel suo percorso va sempre allargando i suoi confini e crescendo di importanza, arrivata a Perugia, vi raggiunse il suo pieno e perfetto sviluppo, incominciando dalle primitive pitture di Meo di Guido (senese stabilito in Perugia) a quelle graziosamente ingenue ed originali di Boccati da Camerino, del Bonfigli, di Fiorenzo di Lorenzo, fino alle produzioni più perfette di Pietro Perugino.

L'arte umbra fu dunque più tardiva della Senese e della fiorentina, ma presto raggiunse le sue consorelle; ed anzi, all'epoca della sua maggiore evoluzione, sotto il Perugino e il Pinturicchio, ebbe, alla sua volta, una certa influenza sopra le scuole precedenti e più specialmente sulla Senese. È interessante anzi notare nell'arte questo continuo flusso e riflusso, questo scambio eterno di ispirazione che creò tante opere immortali.

***

Pietro Vannucci, detto il Perugino perchè visse e dipinse lungamente a Perugia, nacque a Città della Pieve, piccola città situata tra i monti nei pressi di Chiusi.

Pietro abbandonò in così tenera età il suo luogo nativo, che nessun ricordo speciale di lui vi è rimasto, neppure la sua casa; ma, in età matura, vi fece spesso ritorno; e dipinse per la Cappella di S. Maria dei Bianchi quel suo meraviglioso affresco, *l'Adorazione dei Magi*, che da solo merita un pellegrinaggio artistico, essendo una delle creazioni più belle di lui.

Esistono due curiose e preziose lettere autografe del Perugino relative a quell'affresco. In esse, egli accetta la commissione di dipingerlo, fissa il prezzo, e prega il *Priore* di « chastello della Pièv » di mandare la mula a prenderlo a « Perosia » (Perugia), affinchè egli possa recarsi lassù a

lavorare ; termina pregandolo di salutare *la chomara* (la comare). Stabilitosi con i genitori in ancora giovanissima età a Perugia, questa città divenne la seconda patria di Pietro.

Egli studiò forse sotto al vecchio maestro Bonfigli il quale, quantunque non fosse un capo-scuola, era un bravo pittore, seguace dello stile senese, e che nutriva una forte passione per l'arte. Modesto per sè, egli aveva una profonda venerazione per i *Sommi*, cioè per gli uomini di genio, in ispecie per gli artisti. Fervente sacerdote di tale culto, egli cercava di rendervi devoto anche il suo giovane scolaro. Ed a questo scopo, è probabile che gli avrà spesso parlato dei grandi maestri senesi; come anche del famoso Piero della Francesca che stava allora dipingendo ad Arezzo ed altrove in Italia.

La famiglia di Pietro Vannucci credesi fosse assai povera; perchè, per supplire al proprio mantenimento, egli fu presto costretto a lasciare Perugia per recarsi in cerca di lavoro a Firenze, ove si mise a studiare la pittura, alcuno dice, sotto Andrea Verrocchio, il quale fu in seguito maestro anche del celebre Leonardo da Vinci.

Pietro era di molto ingegno, ma sopratutto gran lavoratore; così come dice il Vasari, « Pietro venne in Fiorenza con animo di farsi eccellente ; e siccome è raro che l'ingegno unito alla perseveranza e al lavoro assiduo, non sappia operare miracoli, egli salì ben presto in fama, tantochè venne in pochi anni in così gran credito che delle opere sue s'empì non solo Fiorenza ed Italia, ma la Francia, la Spagna, e molti altri paesi dove esse furono mandate ».

Il Perugino fu difatti uno dei più operosi artisti del quattrocento, e tanto visse e lavorò a Firenze da potersi quasi chiamare fiorentino!

Le gallerie e le chiese di Firenze sono ricche dei dipinti di questo maestro che si distinguono specialmente per la precisione del disegno, la vivezza del colorito e per il sentimento religioso a cui sono ispirati. Alcuni critici hanno

rimproverato al Perugino una certa durezza nel disegno, una certa povertà nel panneggiare e la monotonia, anzi la ripetizione, dei medesimi soggetti; ma, certo se vi può essere un po' di verità in tale critica, questi lievi difetti vengono ben compensati dalle qualità, specialmente dal colorito, dalla grazia e dal sentimento. Le sue soavi ed ideali figure di santo si staccano nitide e chiare su quel bel cielo color azzurro, che è una delle caratteristiche della sua pittura, e sul fondo del verde e ridente paesaggio umbro. Poichè il Perugino dipinse di preferenza quel paesaggio incantevole che gli era rimasto così bene impresso nella memoria, fino da quando, ancora fanciullo, mirava da qualche arcata della montagnosa Perugia, oppure dalle finestre ogivali della bottega del maestro Bonfigli, la soleggiata pianura velata di nebbia dorata al piede del monte. E quell' amore quasi istintivo ed incosciente della natura acquistato da giovane, si rivelò più tardi quando egli, nel suo modesto studio di Firenze, si provava a dipingere il fondo dei suoi quadri, in cui venne spesso ripetuta la stessa nota, cioè, la bella e malinconica pianura Umbra dalle vaste estensioni a nebbiose sfumature, dai poggi a dolci declivi, dal verde vivo dei prati fioriti, dal grigio argenteo degli alti pioppi che si riflettono nelle acque del fiume serpeggiante attraverso la poetica valle. Difatti, il pioppo slanciato, dall' esile e tremolante fogliame, è l' albero prediletto del Perugino e si trova in quasi tutti i suoi dipinti, come il cipresso si trova spesso in quelli di fra Angelico.

E come la capigliatura è, in rapporto alla testa umana, ciò che il fogliame è per l' albero, egli dipinse con singolare amore e maestrìa anche le chiome brune o bionde delle sue Madonne e dei suoi santi; le meravigliose chiome ondulate o ricciute, ove ogni singolo capello sembra distaccarsi dalla massa leggiera o vaporosa, come mossa da un soffio lieve di vento, sul cielo luminoso color azzurro chiaro.

Come i quadri di Lorenzo di Credi, scolaro pure del Verrocchio, si distinguono per il colore celeste spiccato che abbonda nel panneggiamento, così nei dipinti del Perugino,

La Madonna con Gesù e Santi

(PERUGINO).

il cielo azzurro, limpido, senza nube, il vero cielo estivo dell' Italia, forma una caratteristica del suo stile.

Sembra che, per ottenere questo bel colore, il nostro pittore consumasse molta di quella tinta chiamata *Oltramarino* e che allora costava assai. Si racconta in proposito il seguente aneddoto tipico non solo dell'artista ma anche dell' uomo: una volta il Perugino dipingeva in un certo convento della Toscana, ove il Padre Priore « molto eccellente in fare gli azzurri oltramarini » (1), voleva ch' egli adoperasse a profusione quel bel colore nel suo quadro; ma, nello stesso tempo, glielo distribuiva, volta per volta, a piccole dosi; forse per la paura che il pittore ne facesse sciupo, oppure se ne appropriasse. Il Perugino, assai accorto e furbo, non tardò ad avvedersi di quella sfiducia e volle vendicarsi sciacquando ogni momento il suo pennello, in modo che la tinta preziosa rimanesse in fondo al catino, invece che sulla tavolozza. Il Superiore, molto meravigliato di vedere sparire tanto azzurro, senza che quel colore si vedesse nell'affresco, tutto indispettito, finì coll' osservare:

— Oh! quanto oltramarino consuma questa calcina!

Al che il pittore rispose, con un sorriso malizioso:

— Eppure vedete da voi come io l' adopero!

Terminata però l' opera, il Perugino restituì la tinta rimasta in fondo al catino, raccomandando al bravo frate di aver « più fiducia negli uomini da bene che non ingannano mai chi si fida, ma saprebbero, quando lo volessero, ingannare gli sfiduciati ». (Vasari).

Oltre gli innumerevoli quadri su tavola per altare, il Perugino dipinse in Firenze anche vari affreschi e pitture su intonaco a *tempera*, stile così chiamato perchè i colori venivano allungati o stemperati nell' acqua. Il metodo di dipingere ad olio non era ancora ben conosciuto, ed i pittori invece dell' olio, usavano mescolare le tinte con della

---

(1) Nel quattrocento i pittori preparavano da loro stessi le tinte che adoperavano.

cera sciolta, o con della gomma, il tutto misto al bianco dell' uova, ciò che dava ai loro colori una grande vivacità e durevolezza.

La pittura sul muro, chiamata *affresco*, appunto perchè eseguita sulla calcina ancora umida, offriva grandi difficoltà ed esigeva un tocco sicuro e molta cognizione della tecnica dell' arte, perchè una volta incorporata sul muro la prima mano di tinta, non era poi facile di scancellarla.

I quattrocentisti furono grandi maestri nell' arte dell' affresco e senza rivali per la bellezza del colorito e per la precisione del disegno. In ciò si rese celebre anche il Perugino, il quale ornò di pregevoli affreschi in Firenze il chiostro detto di S. Giusto delle Mura, che fu disgraziatamente distrutto nel 1529.

Egli dipinse anche nel convento di Santa Maddalena de' Pazzi in Borgo Pinti una splendida *Crocifissione*, che oggi ammirasi, e che, insieme ai famosi affreschi della Sala del Cambio di Perugia, può considerarsi il suo capo-lavoro.

In età matura, avendo ormai raggiunto fama ed agiatezza, Pietro Perugino fece ritorno a Perugia, ove comperò case e terreni e prese dimora in *Via Deliziosa* una delle strade più quiete e tortuose della pittoresca città. In quella casa modesta e tranquilla, privo di pensieri e contento della propria sorte, egli dipinse molto; mentre che dalle parti più remote della Toscana e dell' Umbria venivano a lui, attirati dalla sua fama, i giovani artisti desiderosi di studiare sotto ad un così valente maestro; ed un bel giorno, aureo negli annali della pittura, picchiò alla sua porta il biondo addolescente Raffaello Sanzio, venuto dalla montagnosa Urbino.

La *bottega* del Perugino divenne allora una vera officina d' arte, e ne uscirono a centinaia le pitture sacre che andarono poi ad ornare le chiese ed i conventi dell' Italia, ed affermare vieppiù la fama del loro autore.

Come molti altri grandi Maestri, il Perugino si faceva aiutare nel dipingere i quadri di minor importanza dai

Crocifissione

(PERUGINO).

Firenze - S. Maria Maddalena de' Pazzi.

propri scolari, perchè altrimenti egli non avrebbe mai potuto eseguire da solo tutte le commissioni che riceveva.

Egli usava *iniziare*, per così dire, il quadro, cioè ne dava il concetto, ne fissava il contorno e le proporzioni, lasciando poi che vi lavorassero i suoi scolari più valenti, e riservandosi il privilegio degli ultimi tocchi.

Lo stile del Perugino aveva allora raggiunto quella che fu chiamata la sua seconda *maniera*, si era cioè perfezionato; d'allora in poi egli si cristallizzò in essa, ed il pennello dell'artista ripetè all'infinito, con lievi variazioni, gli stessi motivi. Nè ciò deve molto meravigliare, quando si pensa che il campo dell'arte era, al principio del quattrocento, assai ristretto, perchè limitato ai soli soggetti religiosi; il ritratto isolato, individuale, su tavola o tela, era poco usato; nè allora era frequente l'occasione di rappresentare fatti storici o mitologici, come invece avvenne nel cinquecento e nel seicento.

Per ciò, quando l'amore del denaro e del guadagno, — poichè egli divenne, invecchiando, alquanto avaro, — aveva, piano piano, soffocato nel Perugino la pura fiamma della ispirazione artistica, egli si contentava di eseguire le pitture ordinategli, ripetendosi spesso sia nel soggetto come nel modo di trattarlo.

Ciò venne dai suoi nemici invidiosi criticato come « avarizia ed indolenza »; ma il Perugino che, come Giotto, possedeva uno spirito arguto e mordace, pensò bene di chiudere la bocca ai suoi detrattori, dicendo: « io ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi, e che vi sono infinitamente piaciute; se ora vi dispiacciono e non le lodate, che ne posso io? ».

A quest'argomento logico e spiritoso vi era poco da rispondere!

Del resto, questa ripetizione nel Perugino non dispiace, perchè vi si trova sempre qualche lieve variante. Per esempio, nello *Sposalizio della Madonna* a Perugia, si osserva lo stesso fondo — una vasta piazza e un tempio — come nel suo ammirevole affresco della Cappella Sistina, ove è rappresentata la scena simbolica in cui Cristo consegna a San Pietro le chiavi mistiche del cielo e della terra; ma, se

il fondo è quasi identico in ambedue i lavori, la scena è ben diversa; ed è interessante anzi il notare la differenza che corre tra l'uno e l'altro. In quest' affresco — il più pregevole forse della storica cappella papale — ogni figura si stacca vivente sul fondo luminoso con un grande effetto di lontananza e di prospettiva; e l'aria che circola libera intorno al gruppo magistrale, del Cristo e dei discepoli, sembra muovere lievemente le chiome e le pieghe delle vesti a ricchi colori.

E con la stessa efficacia, negli affreschi famosi della *Sala del Cambio* a Perugia, ogni singola figura dei filosofi antichi e dei santi, (sotto le cui sembianze il pittore immortalò molti suoi amici e contemporanei), si stacca con meravi-viglioso effetto dalla screpolata parete e sembra muoversi e gesticolare.

Nella ricca *Pinacoteca* di Perugia, sono conservate più di venti opere del Vannucci che ben dimostrano le sue due maniere; in quella della prima, sono da notarsi le madonne formose e brune con disegno un po' rigido e legato; nella seconda, invece, le figure, più esili e bionde, si affinano, i panneggiamenti si fanno più ricchi, il disegno più largo e sicuro.

Tra questi quadri, sono specialmente da ammirarsi un affresco grandissimo ma sbiadito rappresentante la *Sacra Famiglia,* una piccola *Pietà,* notevole per precisione anatomica e per sentimento doloroso, ed una *Natività,* dipinta su tela (cosa rara a quell' epoca) con una freschezza di colorito ed una soavità di espressione indescrivibili.

Tra altri ricordi del Perugino conservati in quella Pinacoteca, esiste una curiosa lettera autografa di lui, scritta su carta, ora ingiallita dal tempo, con grossi ed irregolari caratteri, con la calligrafia di chi è poco avvezzo a maneggiare la penna. La lettera dice:

— « Io, Pietro Perugino, da Castello della Pieve, mando costì, al Priore di S. Agostino di Perugia, Bartolomeo mio garzone con questa cedola, che voi diate una soma di grano ad Anziolo di Benedetto da Ponte Felcino, e sarà bene dato. E così è. Io, Pietro Perugino, sopradetto, ho fatto questa cedola di mia propria mano a dì 30 Marzo 1512 ».

*
* *

Nella *Via Deliziosa*, Pietro Perugino trascorse dunque il periodo più calmo e felice della sua vita, quando, ormai attempato, colmo di onori e di ricchezze guadagnate col proprio ingegno e colla propria operosità, egli prese per moglie una bellissima giovane — modello forse delle sue ultime bionde Madonne — e della quale era tanto innamorato che voleva che essa andasse sempre riccamente vestita in casa e fuori, e spesso la ornava e la pettinava di sua mano; così ci riferisce il Vasari, il più garrulo ed intimo dei biografi.

Un ritratto del tempo, ci rappresenta Messer Pietro appunto in età matura, grasso, florido e prosperoso, contento di sè ed indifferente per gli altri. La faccia rasa è larga e piena, solcata di rughe sottili nella fronte meditativa ed intorno alla bocca dalle labbra strette e fini; lo sguardo dei piccoli occhi neri è acuto e un po' duro; un fisionomista vi leggerebbe forse l'avarizia e giudicherebbe che, nello stesso modo con cui Messer Pietro serrava forte le sue labbra sottili, doveva pur tener serrati i cordoni della sua borsa.

Il Vasari, parlando di questo pittore, si mostra assai severo nei suoi giudizi, e dice che il Perugino « aveva ogni sua speranza nei beni della fortuna e pei denari avrebbe fatto ogni malo contratto »; egli racconta pure, come tornando una volta a cavallo dalla Pieve a Perugia, carico di denaro, il pittore venne derubato e di quel furto rimase tanto addolorato da doverne quasi morire.

Forse questo grande amore alle ricchezze che si sviluppò nel Perugino nell'età matura sarà provenuto dall'essere stato una volta molto povero e di avere provato in prima gioventù il morso della fame; ma non per questo si dovrà credere che la passione del guadagno avesse soffocato in lui l'artista; poichè le sue opere rivelano un sentimento così profondamente ideale, da escludere il dubbio ch'egli lavorasse solo pel lucro.

Strano però a dirsi, quantunque egli vivesse in un tempo

in cui per lo meno era di moda l'essere religioso e quantunque dipingesse solo soggetti sacri, si mostrò così poco curante delle pratiche religiose, che il Vasari, un po' scandalizzato, lo giudica « di assai poca religione », e soggiunge: « il suo cervello di porfido ostinatissimamente ricusò ogni buona via ». Aggiunge pure che, moribondo, il Perugino rifiutò gli ultimi sacramenti e che, perciò, gli fu dalla Chiesa ricusata la sepoltura in luogo sacro.

Ma non sempre il vecchio Vasari fu veritiero nei suoi giudizi, spesso basati solo sulla tradizione, o dati con parzialità; sembra, invece, che morto di peste, terribile morbo che in quei tempi spesso infieriva, Pietro Perugino venisse sepolto in fretta e furia nella piccola chiesa di Fontignano, paesetto ove allora egli si trovava, nelle vicinanze di Perugia.

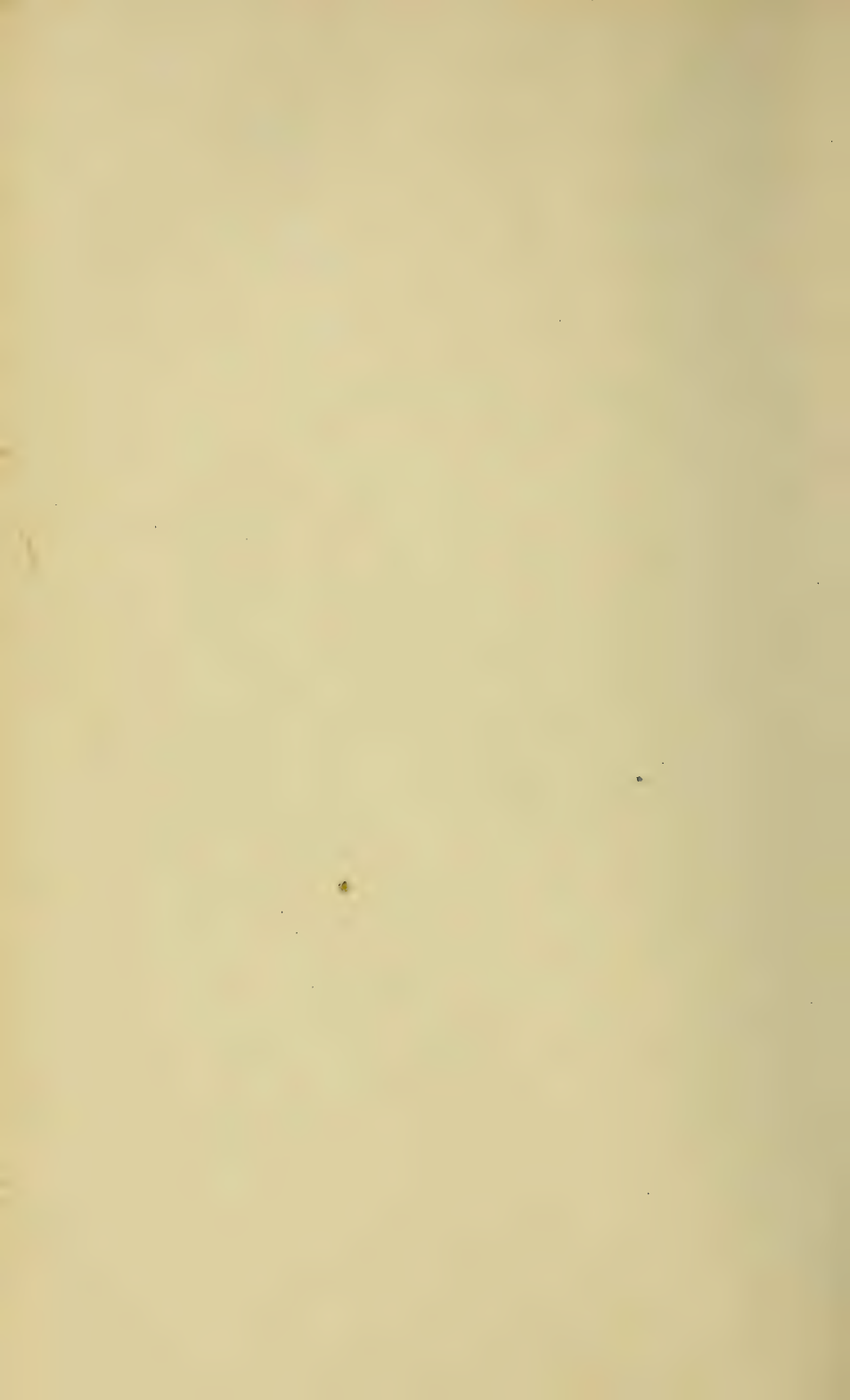
Recentemente, una Commissione, nominata dalla Riunione Artistica Perugina, fu incaricata di fare ricerche in quel luogo delle ossa del grande pittore; si rinvenne infatti nella chiesa, presso l'altare, uno scheletro, che fu giudicato essere quello del Perugino.

Egli lasciò numerosi discepoli, tra i quali il Pinturicchio, Giovanni di Spagna (delicato colorista del quale si ammira una graziosa *Natività* nella Pinacoteca Vaticana), Eusebio di San Giorgio, Giannicola Manni, Andrea Luigi d'Assisi soprannominato *L'Ingegno*, ed in ultimo, ma primo fra tutti, Raffaello d' Urbino chiamato il *Divino*, il quale immortalò se stesso ed il suo Maestro.

XXIII.

BERNARDINO PINTURICCHIO

(1454-1513)

Pinturicchio a Siena — La pittura senese di quel tempo — Gli affreschi suoi nella Libreria — *Il Duomo di Siena — Il giovane amico Raffaello — Pinturicchio a Roma — Dipinge l'appartamento Borgia — Il lusso dell'oro nella pittura — Lo stile del Pinturicchio — Carattere strano del pittore — Sua avarizia — Pioggia d'oro! — Leggenda della sua morte — Verità intorno alla sua fine — L'amore di Pinturicchio per Siena.*

BERNARDINO PINTURICCHIO

(1454-1513).

Uno dei più celebri scolari di Pietro Perugino fu, come già vi dissi, Bernardino Pinturicchio il quale molto dipinse nella sua adolescenza sotto la direzione del maestro, nella sua famosa bottega di Perugia, insieme a Raffaello Sanzio, più giovane di lui di quasi venti anni.

Il Pinturicchio aveva ormai raggiunto l'età matura quando venne chiamato a Siena dal Cardinale Francesco Piccolomini per ornare la *Libreria* del Duomo di una serie d'affreschi rappresentanti la vita di Papa Pio II fondatore appunto di quella vasta e bella sala chiamata *Libreria*, perchè creata apposta per contenere la preziosa collezione di antichi libri corali, riccamente alluminati, appartenenti alla cattedrale.

Può sembrare forse un po' strano che per compiere un lavoro tanto importante, il Cardinale non avesse chiamato un pittore di Siena, piuttosto che uno straniero; ma purtroppo, a quell'epoca, la scuola senese, dopo aver avuto nel trecento, dei sommi maestri quali Duccio di Buoninsegni, Simone Martini, i fratelli Lorenzetti ed altri ancora, era alquanto decaduta, o, per lo meno il genio sostava.

Difatti, come la bella dormiente della favola, che aspettava il tocco fatato del principe che la svegliasse, così la pittura senese aspettava il soffio potente e vivificatore del Sodoma per destarsi dal suo lungo letargo.

Ma il Sodoma non era ancora giunto, ed intanto la scuola di Perugia — allora assai rinomata — aveva già Siena coll'opera del Perugino; ed ora il Pinturicchio veniva, a sua volta ad ornare Siena di altri pregevoli dipinti.

Il Pinturicchio era allora già ben noto per la sua fama di grande pittore, avendo dato prova della sua valente e feconda ispirazione negli affreschi eseguiti nell'appartamento Borgia nel palazzo Vaticano a Roma. Egli giunse a Siena nel 1502 quando aveva già circa quarantotto anni, cioè nella piena forza del suo ingegno virile; e, lusingato nel suo amor proprio d'artista per quella commissione importante, si pose con amore al lavoro grandioso, che, insieme a quello già da lui eseguito a Roma, doveva conferirgli l'immortalità.

Fu allora ch' egli fissò a Siena quasi stabile dimora « avendo eletto la patria senese per sua » come dice un antico documento.

Alcuni critici e biografi, dal Vasari in poi, hanno supposto che il Pinturicchio si facesse molto aiutare in quell' opera dal suo giovane amico Raffaello; ma la critica recente ne ha invece rivendicata tutta l'originalità al Pinturicchio il quale, maestro già maturo, celebre, e pratico ormai di simili lavori, non avrebbe certo affidato al giovane Sanzio, allora ventenne, l'esecuzione principale di quegli affreschi a lui solo ordinati.

È dunque ormai accertato che l' opera bellissima della Libreria di Siena dovette essere tutta quanta eseguita dal pennello del Pinturicchio; soltanto è supponibile che Raffaello, il quale allora studiava col maestro a Siena, lo abbia aiutato in alcuni particolari meno importanti di quegli affreschi, come era uso tra gli scolari di quel tempo. Non è raro del resto che vecchi maestri al contatto di giovani discepoli di alto ingegno e novatori, rinfreschino il loro proprio ingegno, in modo di ricevere in sè una parte del nuovo alito che spira; quindi può spiegarsi anche il viso raffaellesco di alcune figure negli affreschi della Libreria di Siena. In ogni modo il nostro artista ed il suo giovane amico e compagno si misero coraggiosamente all' opera, accesi dal fuoco sacro proprio agli ingegni eletti. Da mattina a sera essi lavoravano senza tregua nella vasta sala attigua al Duomo, che era allora bianca e nuda e solo ornata, in mezzo, dal meraviglioso gruppo in marmo delle tre Grazie, preziosa per quanto mutilata scultura greca, che fu, a quanto pare, la *prima* rivelazione della perfezione dell'arte antica, all' ingegno allora nascente di Raffaello.

In quel tempo (1502) il bellissimo Duomo di Siena non era ancora terminato in tutti i suoi svariati e ricchi particolari: vi lavoravano con zelo religioso i maestri scultori senesi Giacomo della Quercia, i fratelli Turini, Neroccio, Cozzarelli ed altri che cesellavano la pietra ed intagliavano il legno, come se queste dure materie fossero creta sotto al loro abile scalpello. Il Ghiberti era venuto da Firenze per modellarvi il meraviglioso fonte battesimale; le pareti venivano ornate dal pennello di Domenico di Bartolo, di Sano di Pietro, di Matteo di Giovanni; il meraviglioso pavimento ad intarsi di marmi preziosi, dove s'intrecciano le vaghe figure delle antiche sibille con quelle dei santi e dei profeti, veniva allora formandosi a poco a poco come un grandioso arazzo marmoreo, ed il tempio maestoso era in tal modo ogni anno sempre più ornato e più bello.

E poichè come l'arte e la religione erano, in quel tempo poetico, quali sorelle unite da un vincolo soave e stretto, ed i Quattrocentisti trovavano molto naturale di chiedere a Dio — sublime creatore del genio umano — l'alta ispirazione alle loro artistiche fantasie, è assai supponibile che i due artisti, maestro e scolaro, la sera, terminato il loro lavoro, si siano, nell'uscire dalla *Libreria*, fermati spesso a pregare nel Duomo, quando dalle antiche vetrate colorite come gemme, penetravano gli ultimi raggi del tramonto; oppure nella mistica penombra, appena rischiarata dalla luce vacillante dalle sacre lampade d'argento, quando i fedeli recitavano le preci della sera, in quel Duomo mirabile ove

> « ...prega un popol d'angeli e Madonne
> Dai marmi della triplice navata,
> Dai grandi affreschi, dal mirabil coro... »

Siccome poi l'arte pittorica aveva avuto fin allora un'impronta quasi esclusivamente ascetica, perciò la serie di affreschi intrapresa dal Pinturicchio fu considerata una vera innovazione, perchè egli iniziava un genere nuovo — il genere storico illustrando, quasi come il Gozzoli di Firenze, la vita di un personaggio contemporaneo. Difatti, il nostro artista rappresentò in dieci grandi scene, sulle pareti della *Libreria*, la vita del Pontefice Pio II nei suoi più interes-

santi e pittoreschi incidenti, e ispirato dalla sua fervida fantasia la rappresentò sotto il lato più romantico, in una brillante fantasmagoria.

A chi esamina oggi, con attenzione, quelle bellissime pitture murali, ancora così vivaci di colore da sembrare dipinte ieri, invece che cinque secoli fà, riesce facile il distinguere, come in quasi tutte le varie scene si ripete — quale ritornello di un soave motivo — la snella e giovane figura del giovane Raffaello, ora rappresentato sotto le spoglie di un paggio, ora sotto quelle di un cavaliere; ma, sempre, in tutta la sua bionda leggiadrìa di adolescente, quasi come se il Pinturicchio avesse voluto in tal modo ricordare la gradita collaborazione prestata dal discepolo prediletto in quella sua opera immortale.

Ognuno di quei quadri murali è come incorniciato da un' arcata a colonne vagamente dipinte con certi arabeschi che ricordano quelli in seguito eseguiti dal Raffaello nelle Logge Vaticane. Forse quegli ornamenti secondari sono della mano del Sanzio, come anche i graziosi angeli o *putti* — tutti variati nella posa e nella espressione — i quali animano la base di ogni finto pilastro. Del resto il Pinturicchio, secondo la moda del tempo, non solo ritrasse la figura di Raffaello in quei suoi affreschi, ma vi introdusse anche le sembianze di molti suoi amici e contemporanei. Diffatti, nella brillante cavalcata di Pio II e dei suoi cortigiani, i quali in ricche e variopinte vesti di broccato, montati su focosi cavalli, sfilano in lunga processione per monti e per valli, oppure siedono riuniti in solenne conclave, sono immortalate le fattezze di molti illustri senesi e fiorentini del Quattrocento.

Nel Duomo di Siena, nella Cappella di S. Giovanni, il Pinturicchio dipinse altri affreschi, e specialmente graziosa è la figura del giovane cavaliere armato che prega, in mezzo ad un delizioso paesaggio umbro, inginocchiato, le mani giunte, coll' elmo piumato deposto in terra, prima forse di partire per le Crociate.

Giovane cavaliere che prega in un bosco

(PINTURICCHIO).

Siena - Duomo, Cappella di San Giovanni.

***

In età più giovane, prima di recarsi a Siena, il Pinturicchio aveva, come già vi dissi, molto dipinto a Roma; fu anzi a Roma ch'egli s'irradiò di quel primo fulgido raggio di gloria, che, nella vita d'ogni grande artista, è come l'aurora la quale precede lo splendido meriggio estivo.

A Roma, un principe della Chiesa, il Cardinale della Rovere, lo aveva incaricato di ornare di pitture un suo bel palazzo nuovo. Dopo il successo di quel lavoro, il Papa Alessandro VI, Borgia, gli ordinò di dipingere quelle tre vaste sale al Vaticano, che oggi chiamansi l'*Appartamento Borgia*, appunto perchè vi abitarono i membri di quella famigerata famiglia papale. Sopra la porta d'ingresso di una delle sale, il pittore, un po' per malizia o forse per lusingare il Pontefice, dipinse lo stesso Alessandro VI in adorazione davanti alla Madonna, rappresentata, alla sua volta, sotto le vaghissime sembianze di Giulia Farnese, favorita del Borgia. Questo fatto prova come i pittori verso la fine del Quattrocento e sul principio del Cinquecento, avessero già perduto, in gran parte, la mistica ed ascetica religiosità dei Primitivi. Difatti, il Lippi, il Ghirlandaio, il Botticelli e lo stesso Pinturicchio, usavano spesso rappresentare la madre di Dio, sotto le forme belle, e, talvolta quasi provocanti, di qualche loro leggiadra contemporanea.

Tale *realismo* sembrava però ai buoni devoti di allora alquanto profano; ed il severo iconoclasta Savonarola aveva già fulminato dal pulpito contro quest'uso invalso, dicendo:

« Voi fate dipingere le figure nelle chiese alla similitudine di quella donna o quell'altra; il che è molto mal fatto e in gran dispregio delle cose di Dio. E voi, dipintori, fate male! Voi mettete tutte le vanità nelle chiese; credete voi che la Vergine Maria andasse vestita a quel modo, come la dipingete? Io vi dico ch'ella andava vestita come poverella, semplicemente coperta che a pena si gli vedeva il viso: così santa Elisabetta andava vestita semplicemente. Voi farete un gran bene a scancellare queste figure che sono dipinte così disonestamente ».

In tal modo tuonava dal pergamo il terribile frate, ben poco curante dell'arte. Ma gli artisti seguitavano, in generale, la loro strada senza ascoltarlo; e ciò non per disprezzo del sentimento religioso — che ancora regnava supremo — ma soltanto perchè essi desideravano copiando dal *vero*, di dare maggiore vita e naturalezza ai loro dipinti e alle loro figure.

Era anche per dare maggiore rilievo e più ricchezza alle sue pitture, che il Pinturicchio usava mettere molto oro negli ornamenti e nei vestiari dei suoi personaggi, ciò che veniva biasimato dal vecchio critico Vasari come « cosa goffissima nella pittura e eresia grandissima ».

Ma a quei patroni altolocati del Pinturicchio, i quali non erano sempre sottili intenditori dell' arte, sembrava assai bello tutto quel luccichio con tutti quei fulgidi colori, e siccome l' artista lavorava bene e rapidamente, lo retribuivano con generosità.

A Roma, oltre che nel Vaticano, egli dipinse in varie chiese ed in alcuni palazzi. Nell' antichissima Aracoeli — la più poetica forse di tutte le chiese di Roma per le sue reminiscenze storiche, egli dipinse in una cappella la vita di S. Bernardo. In questi affreschi si rivela la mano ancora giovanile dell' artista, ed il tocco ancora un poco inesperto del pennello che doveva poi farsi così valente. Nella chiesa di S. Maria del Popolo trovasi pure un affresco del Pinturicchio; e nella Cappella di S. Onofrio — il poetico eremo immortalato da Tasso — egli dipinse la vôlta sopra l' altare maggiore, come pure sul muro laterale un gruppo di S. Anna colla Madonna.

In varie altre città d'Italia ammiransi opere di quest'artista, e specialmente a Spello ed a Perugia.

Tutte le pitture di Pinturicchio si distinguono poi per l'animazione delle figure e per la bellezza dei colori; è da osservarsi finalmente il suo modo particolare di trattare il *verde* in ogni sua più variata sfumatura.

Ritratto di Pinturicchio e Raffaello

(PINTURICCHIO).

Siena - Libreria.

***

Della vita privata del Pinturicchio poco ci è noto. Il suo fisico era mingherlino e brutto come si può vedere dal ritratto ch' egli fece di sè negli affreschi della *Libreria*, ove si rappresentò in piedi accanto al giovane e biondo Raffaello, come per rilevare il contrasto tra le loro due figure così diverse. Pinturicchio si sposò in età matura, ma, al pari di molti uomini di genio, non felicemente! Il Vasari, parlando del carattere di lui lo denomina « strano e fantastico », e racconta il seguente curioso aneddoto per provare di quanto egli fosse avaro ed amante del denaro. Giunto all' età di sessant' anni e tornato a vivere in Siena, il Pinturicchio venne pregato dai frati della Chiesa di S. Francesco a dipingere per loro una *Natività della Madonna*. Il quadro doveva essere eseguito, per maggiore comodo, sul luogo stesso; e a tale scopo i frati assegnarono una bella sala del convento al pittore per uso di studio. Quella sala essendo piena di vecchi mobili fuori d' uso, che toglievano l' aria e lo spazio, il Pinturicchio pregò i frati di farla sgomberare, e tutto venne levato fuorchè un antico e pesantissimo cassone, il quale, trovandosi in un angolo non dava alcuna noia. Ma il nostro pittore, ostinato, tanto disse e tanto s' inquietò contro quel povero vecchio mobile, che i frati, stanchi di quelle continue lagnanze, si decisero finalmente di levarlo. Mentre il pesante cassone veniva portato via a grande stento, da quattro vigorosi monaci, si sfasciò, e cadde sul pavimento della sala una pioggia di monete d' oro lì nascoste, chi sa da quanto tempo, senza che i frati ne sapessero nulla! A quella pioggia inaspettata d' oro, il Pinturicchio rimase attonito e tanto si addolorò di vedersi sfuggire un tale tesoro, sebbene non suo, che ammalatosi, dopo poco morì....

Tale è la strana leggenda raccontata dal Vasari.

Ma la fine del Pinturicchio deve invece attribuirsi a causa naturale di malattia, procuratagli da una salute già indebolita dal soverchio lavoro e dai dispiaceri gravi procuratigli dalla moglie, cattiva donna, la quale, perfida al pari

della moglie di Andrea del Sarto, non volle assistere il marito nella sua ultima malattia, ma lo abbandonò e se ne fuggì di casa insieme all'amante che poco dopo sposò in seconde nozze.

Tale fu la triste fine di questo celebre pittore, più grande forse come colorista che come disegnatore, il quale ebbe il merito di essere l'iniziatore del genere storico, che, d'allora in poi, andò rapidamente prendendo voga. Così la pittura quattrocentista, emancipatasi del soggetto puramente religioso, cercò nella storia e nella mitologia nuovo e più largo campo per sbrigliare le sue brillanti fantasie.

Il pittore umbro che amava Siena come la sua seconda patria, aveva espresso il desiderio di essere sepolto nella chiesa di San Francesco che egli aveva abbellita colle sue pitture ; ma questa sua ultima volontà non fu rispettata dalla moglie infedele. La sua salma venne invece tumulata nella piccola chiesa della sua parrocchia, senza che neppure una lapide ne ricordasse il posto.

Ma, come ben dice un illustre critico d'arte senese in un suo bello studio su questo pittore, « di monumenti non ha bisogno Bernardino Pinturicchio a Siena; il monumento più degno è la grande opera sua che rimarrà nei secoli all'ammirazione dei posteri — così come la sua memoria è rimasta nel cuore pietoso del popolo » (1).

---

(1) *Il Pinturicchio a Siena*, conferenza del Prof. Pietro Rossi.

XXIV.

ALESSANDRO BOTTICELLI

(1446-1510)

Botticelli studia pittura sotto Fra Filippo Lippi — Sua amicizia coi fratelli Pollaiolo — È protetto dai Medici — La maniera del Botticelli — Suo modo di dipingere i capelli — Suo amore per i fiori — Suoi dipinti in Firenze — Suo sentimento mistico e profondo — L' influenza del Savonarola su di lui — I suoi affreschi nella Cappella Sistina — Altri suoi quadri — Sua vecchiaia — Diventa Piagnone *— Illustra Dante — Spirito arguto e burlone del pittore — Suoi scherzi — Suoi scolari.*

ALESSANDRO BOTTICELLI

(1446-1510).

Ritratto di Botticelli
che trovasi nel suo quadro
« *L'Adorazione dei Re Magi* ».

Firenze - Galleria Uffizi.

Sandro, di Marianna Filipepi detto il *Botticelli*, il più poetico dei pittori fiorentini, nacque nel 1446 in Firenze da modesta famiglia di artigiani, nella parrocchia di Ognissanti. Egli si rivelò ben presto un genio in erba, di « cervello irrequieto e stravagante », come dice Vasari; nè volendo sapere di scuola o di libri, fu posto sotto ad un maestro orefice per imparare quella professione considerata allora assai onorevole e lucrosa.

Difatti, come ho già avuto luogo di notare, l'orificeria, nel Quattrocento e nel Cinquecento, formava, insieme alla pittura ed alla scultura, un trio perfetto, come quello delle tre grazie, e molti tra i più grandi artisti di quel tempo incomincia-

rono a maneggiare il bulino prima ancora del pennello o dello scalpello.

Avendo nella bottega del mastro-orefice, dato prova della sua forte inclinazione per l'arte, il giovane Sandro venne da suo padre poi condotto presso Fra Filippo Lippi il celebre pittore ex-frate, che, ormai attempato, si era, dopo molte avventure, ritirato a vivere nel chiostro del Carmine ove seguitava ad esercitare la sua arte insegnandola ad una schiera di giovani discepoli.

Fra Filippo accolse volontieri il Botticelli, e, presolo in grazia per il suo vivace ingegno, « gli insegnò di maniera che egli (Sandro) pervenne tosto ad un grado che nessuno lo avrebbe stimato » (Vasari).

Quando il Botticelli ebbe circa vent'anni, accompagnò il maestro a Prato, ove Fra Filippo stava già da qualche tempo occupato a dipingere ad affresco il coro del Duomo; ed è supponibile ch' egli abbia aiutato il maestro nella parte materiale del lavoro, cioè nel pestare e mescolare i colori e nel preparare l'intonaco; e, forse, anche, gli sarà stato concesso, per gran favore, di eseguire qualche figura nell'affresco medesimo. Può darsi (questa però è una pura e semplice ipotesi) che la bellissima figura della fanciulla Salome danzante, sia di sua mano, poichè questa figura, la più bella dell'affresco, ha tutta quella grazia e tutto quel movimento che sono le caratteristiche speciali del Botticelli.

***

Di ritorno a Firenze e distaccatosi da Fra Filippo, il giovane Botticelli incominciò ad esercitare l'arte della pittura per conto proprio; e, messa su bottega, ben presto si distinse tra i compagni ed i colleghi per l'originalità delle sue creazioni e per la vivacità del colorito.

Da principio, essendosi legato in stretta amicizia col Verrocchio e coi fratelli Pollaioli, subì alquanto la loro influenza, come si può giudicare dalle sue pitture di quel tempo: « *La Fortezza* » (che è la continuazione della serie delle *Virtù* del Pollaiolo) e la *Madonna della siepe di rose*,

conservate agli Uffizi. Ma, poi, emancipatosi del tutto, non imitò più alcuno e si lasciò ispirare soltanto dalla propria fervida fantasia.

Fu allora ch' egli dipinse per le chiese e per i palazzi di Firenze gli innumerevoli quadri che ora, invece, trovansi dispersi per le principali gallerie dell' Europa, e sono considerati tra i più preziosi tesori del mondo artistico.

Fattasi poi sempre più sicura la sua mano ed allargata la propria coltura, sia per la lettura dei classici, sia anche per la sua amicizia col celebre Poliziano e con altri letterati del tempo, ch' egli ebbe occasione d' incontrare nella casa di Lorenzo il Magnifico, il Botticelli dipinse quei suoi quadri a soggetto mitologico e simbolico, che lo resero così celebre: come la *Nascita di Venere, la Primavera, la Pallade, la Calunnia*, che tutti trovansi a Firenze; e la nota pittura di *Venere e Marte* conservata a Londra.

Amico e protetto dei Medici, Sandro lavorò molto per essi; e per lo zio di Lorenzo de' Medici, Giovanni Tornabuoni, in occasione del matrimonio del figlio suo con Giovanna degli Albizzi, eseguì in una villa a Fiesole due bellissimi affreschi di soggetto simbolico ove figurano pure i ritratti degli sposi. Questi affreschi, per molto tempo nascosti sotto uno strato di calcina, furono venduti all'estero ed oggi trovansi al Louvre.

Sono pur di sua mano vari ritratti bellissimi di donne, ch' egli dipinse per lo più di profilo, alla maniera di Piero della Francesca; difatti, il ritratto suo detto della « *Bella Simonetta* », conservato nella Galleria Pitti, fu, per molto tempo, attribuito al pennello del celebre maestro umbro, e per tale figurava nel catalogo.

Meraviglioso fra questi ritratti femminili del Botticelli è quello conservato nel Museo di Francoforte, rappresentante una bella ignota, dalla testa fine e spirituale, dal viso delicato e pallido, incorniciato da una chioma dorata scura scendente sul lungo ed esile collo in folte ed ondulate ciocche, che, poi, vagamente intrecciate, con nastri e con perle, le ricadono sul petto ove si annodano in due lunghe code serpentine.

Questo genere di pettinatura, graziosa e complicata,

forse allora di moda, è una delle caratteristiche più spiccate dello stile del Botticelli, il quale pensava evidentemente, (al pari di Salomone e di San Paolo), che la chioma bella sia il più grande pregio ed ornamento muliebre; e, col suo fine pennello, si dilettava di accarezzarne ed intrecciarne le folte onde fulve o bionde sulla testa delle sue figure di donne, in modo da formarne il più vago ornamento, come è da notarsi nelle *tre Grazie* del quadro della *Primavera*, nelle sue Veneri ed in molte altre teste di angeli e di santi, specialmente nella *Madonna del Magnificat*, ove le chiome degli angeli formano tutta una gamma di tinte fulve, dalla pallida dorata a quella color rame oscuro.

La Primavera (che trovasi nella galleria delle Belle Arti, in Firenze) è il quadro più importante nella serie de' soggetti profani dipinti dal Botticelli, e fu eseguito per ordine dei suoi patroni e mecenati, i Medici. Difatti, sotto le spoglie di Mercurio, figura Giuliano de' Medici; e la vaghissima *Flora*, che incede, quasi danzante, col grembo pieno di fiori, credesi sia la *bella Simonetta*, tanto amata da Giuliano, che morì giovanissima, rimpianta da tutta Firenze. e cantata dal Poliziano, nella *Giostra*.

Questa strana e bella pittura, affascinante e suggestiva, rappresenta un bosco oscuro e folto, ove, sull' erba fiorita, danzano in ronda le tre Grazie, vaporosamente velate, ove incede leggiadra una figura della Natura o Venere, alla quale va incontro la vaga Flora, sorridente e seguita da altre figure mitologiche.

Varie e bizzarre sono state le interpretazioni dei critici italiani e stranieri intorno al vero significato di questo quadro, e troppo lungo sarebbe qui riepilogarle; basta sapere che è un' allegoria avente quel senso profondo e mistico che il Botticelli amava di dare ad ogni soggetto da lui dipinto, ciò che rende appunto così attraenti le sue pitture al nostro gusto moderno, che cerca in tutto il *simbolo*, o, per meglio dire, il senso recondito delle cose.

Allegoria della Primavera

(BOTTICELLI).

Firenze - Galleria Belle Arti.

La Madonna Incoronata o Madonna *del Magnificat*

(BOTTICELLI).

Firenze - Galleria Uffizi.

Il Botticelli fu difatti il primo pittore di quell'epoca che si sforzò di rendere nelle sue creazioni il sentimento d'eterna tristezza dell'anima umana, le vaghe aspirazioni della divina Psiche, le *lacrimæ rerum* delle cose terrene, che dànno alla natura e all'arte una nota di così mesta ed intensa poesia. Imbevuto di coltura classica, versato in mitologia, egli seppe unire all'antico sentimento pagano e latino, il senso moderno-religioso del suo tempo, e, fondendoli insieme in mirabile armonia, potè crearsi uno stile nuovo, tutto personale, di una squisita e rara originalità.

Per tal modo, nel suo gran quadro la *Nascita di Venere*, invece di dipingere la Dea dell'amore che sorge dalla spuma del mare, gaia, voluttuosa e sorridente, egli la rappresentò bella in tutta la sua divina formosità femminile, ma col volto velato da un'espressione di profonda tristezza, quasi di *Mater dolorosa*, come se egli avesse voluto farci intendere che la bella Venere fosse stata presaga della fine del suo regno, — del vecchio grazioso mondo dei miti — e già intuisse il prossimo trionfo del Cristianesimo.

E nello stesso modo ch'egli velò di tristezza mistica la fronte delle sue Veneri, così pose pure negli occhi delle sue Madonne le lacrime materne presaghe dell'avvenire doloroso.

Altri pittori, incominciando da Giotto, avevano già rappresentata la Vergine addolorata piangente al piè della croce o sul Cristo deposto; ma il Botticelli pensò, per il primo, di raffigurare la Madre di Dio, in modo che, tenendo in collo o sul grembo il divino Bambino, già dimostra di intuirne il futuro martirio, e intuendo, sogna e piange.

Così nei tre famosi *tondi*, (due dei quali sono conservati agli Uffizi e l'altro nella Galleria Corsini di Firenze) è espresso con una specie di crescendo pittorico questo dolore materno.

Nel primo rappresentante la Madonna detta « *del Magnificat* », la Vergine abbassa gli occhi con profonda mestizia sul Bambino che tiene in grembo e nello stesso tempo con la bella lunga mano bianca, che sembra un giglio, in-

tinge la penna nel calamaio che le porge con grazia un angelo, mentre che un altro angelo regge davanti a lei il sacro libro, sulla cui candida pergamena sono già iscritte le prime parole dell'inno gaudioso. Nella bellezza e soavità di questo viso di Vergine l'arte del Botticelli sembra aver raggiunto il colmo della perfezione.

Il secondo dipinto più grande del precedente, è di un sentimento ancora più profondo. In questo tondo, detto *della Melagrana*, la Madonna siede diritta, tenendo con ambedue le mani il piccolo figlio che le sta in grembo reggendo nelle manine infantili una melagrana, il frutto mistico e simbolico. Negli occhi grandi e chiari del bimbo si riscontra quella strana espressione di serietà che spesso osservasi nei fanciulli, e che appunto offre un così grazioso contrasto con le infantili paffute fattezze. Ma nei belli occhi della donna divina che guarda fisso davanti a sè, brillano lacrime che spuntano, come da una fonte perenne di dolore, mentre dall'alto piove sul gruppo, quale benedizione celestiale, una luce pallida e mesta.

Nel tondo della Galleria Corsini (che alcuni critici attribuiscono a Filippino Lippi invece che al Botticelli) è ancora più accentuata la vibrante nota di tristezza : l' espressione del volto della Madonna è già quella della *Mater dolorosa*, e sembra ripetersi e riflettersi all'infinito nei visi degli angeli che si stringono, mesti e pensosi, intorno ad essa, tenendo in mano, con gesto un po' prezioso, gli istrumenti simbolici della passione.

È probabile che questi quadri ed alcuni altri di eguale profonda e poetica spiritualità, siano stati dipinti dal Botticelli in età matura, quando il risveglio religioso destato dal Savonarola e le prediche stesse del frate martire, avevano fatto nascere nella sua anima d'artista una grande melanconia. Poichè il Botticelli, a giudicare dalle sue opere, come anche dal suo ritratto, doveva essere un sensitivo, soggetto ad ogni più lieve impressione fisica o morale; ed è certo che le due amicizie intellettuali — egualmente forti sebbene diverse — ch'egli ebbe, prima col Poliziano e poi col Savonarola, debbono aver avuto su di lui, come artista, una contrastante e forte influenza che si rispecchiò difatti in tutta l'opera sua.

***

Come ebbi già luogo di notare, parlando del Signorelli, esiste nella vita di ogni grande artista un momento felice e culminante, quando, raggiunta la piena espansione delle proprie facoltà creatrici, egli si trova all' apogeo della gloria. Tale momento per il Signorelli fu segnato dagli affreschi d'Orvieto; per Raffaello da quelli delle *Stanze:* per Leonardo dall' affresco della *Cena;* per Michelangelo dai dipinti della volta della *Sistina;* e per il Botticelli dai tre affreschi dipinti sui muri della *Sistina* medesima.

In quello storico oratorio papale, non ancora allora immortalato dal pennello di Michelangelo, (il quale vi dipinse tra il 1534 e 1541), lavorarono, come già sappiamo, quasi contemporaneamente al Botticelli, il Perugino, il Ghirlandaio, Luca Signorelli, il Pinturicchio e Cosimo Rosselli; ed il fatto solo che al Botticelli venne dal Papa Sisto IV dato l' incarico di dipingere *tre affreschi*, invece che uno, dimostra in quanta stima egli fosse già tenuto come pittore.

L'importante lavoro doveva essere eseguito entro sei mesi, perchè Sisto IV era impaziente di vedere presto ornata la sua cappella; e il volere del sommo Pontefice, era allora assai imperioso. Il Botticelli nel portare a termine un'opera simile in così breve tempo, doveva compiere ciò che i francesi chiamano un vero *tour de force.* Difatti, animato dall'ardore dell'arte — quel fuoco divino che ispira e sostiene l'artista e lo spinge in certi momenti a sforzi sovraumani — egli ideò ed eseguì tre grandi soggetti biblici, ove rappresentò il Cristo tentato nel deserto e la purificazione del lebbroso; la vita di Mosè in sette episodi; e i figli d'Aron che sacrificano, mentre scende il fuoco dal cielo.

Assai troppo lunga riescirebbe quì la descrizione particolareggiata di questi tre meravigliosi affreschi, ove il numero delle figure, i particolari del paesaggio e dei vari fatti rappresentati, sono tanti da produrre in chi li ammira per la prima volta, un senso di stupore e di confusione.

Solo vi dirò che, anch' oggi, dopo più di quattro secoli, quelle pitture mirabili si staccano fresche e luminose, gaie

di oro e di colore, dalle screpolate pareti della storica Cappella; e, nella luce che piove dalle alte finestre, alcune singole figure, come, per esempio, quelle del vaghissimo gruppo delle *figlie di Jetro che stanno abbeverando le pecore alla fonte*, sembrano muoversi, animate da una immortale giovinezza e bellezza — la gioventù eterna dell'arte che mai non appassisce nè muore.

***

Terminato il suo grande lavoro alla Sistina, Botticelli tornò a Firenze, ove dipinse ancora molti altri quadri religiosi, rappresentando più volte *L'Adorazione dei Magi*. Difatti, quattro sono le riproduzioni ben note di questo soggetto, di cui una si trova agli Uffizi, due nella Galleria Nazionale di Londra e un' altra nella R. Galleria di Pietroburgo; ed insieme con esse — per l'affinità del soggetto — potrebbe anche classificarsi *L'Adorazione dei Pastori*, prezioso tesoro artistico pure conservato nella Nazionale di Londra, ed uno dei più mirabili dipinti usciti dal pennello del Maestro.

Questo quadro, nella sua ideale semplicità di sentimento, rappresenta in pittura ciò che *la Sinfonia Pastorale* di Beethoven esprime in musica: in una deserta campagna, sotto ad una povera capanna addossata ad una roccia, ma aperta da tre altri lati al vento, sta il gruppo centrale della Madonna, del Bambino e di S. Giuseppe, insieme alle tradizionali bestie; e l' attitudine della bionda Madonna che, inginocchiata, adora, a mani giunte, il divino Infante, è di una rara e suggestiva bellezza.

Ma la grande originalità del quadro sta nel modo con cui sono trattati gli angeli, i quali, riuniti in vaghissimi gruppi, in alto, nel cielo, e sul tetto dell'umile capanna, davanti ad esso ed ai lati, si affollano riverenti ed ingenuamente curiosi, intrecciano liete danze, si inghirlandano di fiori, gettano dal cielo fiori e corone, e, nella loro grande contentezza, si abbracciano in divini graziosi amplessi, come se fossero ebbri di gioia! Nessun altro pittore quattrocentista (ad eccezione di Fra Angelico) seppe, come il Botticelli,

dipingere gli angeli in tutta la loro ideale e spirituale perfezione e rendere tutta la grazia mistica di quei divini esseri senza sesso, di quegli adolescenti celestiali, dalle meravigliose chiome bionde e fulve, che si stringono pensosi e mesti, taluni con gli occhi pieni di lacrime, intorno alla Madonna, come per circondarla della loro simpatia intuitiva.

E con quello stesso amore con cui egli raffigurò gli angeli, — divini fiori celestiali — il nostro pittore dipinse pure i fiori terrestri in tutta la loro grazia e i loro svariati colori.

Il Supino, nel suo bellissimo studio d'arte sul Botticelli, osserva in proposito: « I fiori; ecco l'amore e la passione del Botticelli, che li profonde a piene mani nelle sue opere migliori; e in questa predilezione egli si mostra il più geniale interprete delle dolci primavere della sua Toscana ».

***

Nel 1492 il Botticelli perdeva in Lorenzo il Magnifico il suo più potente e generoso patrono. Ormai attempato e debole in salute, egli si era alquanto distaccato dall'arte per darsi alla preghiera e alla meditazione.

Le prediche del Savonarola e la tragica morte di lui, avevano fatto profonda impressione sull'anima sensibile del pittore; e nella febbre iconoclastica che, ad iniziativa del frate-apostolo, aveva per breve periodo devastata Firenze artistica, anche egli, al pari di Fra Bartolomeo, di Lorenzo di Credi e di alcuni altri pittori, aveva gettato nelle fiamme divoranti degli *Auto-da-fè,* accesi dal fanatismo popolare, quasi tutti i suoi quadri e disegni di soggetto profano; poi, non contento di ciò, si era fatto *Piagnone.*

Questo fu causa, come dice il Vasari, « che egli abbandonando il dipingere e non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo; onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte, che, se non lo avessero sovvenuto gli amici e molti uomini da bene, affezionati alla sua virtù, egli sarebbe quasi morto di fame ».

In questo triste tramonto della sua vita, il Botticelli aveva

preso dimora in una casupola di una delle strade più remote della vecchia Firenze, ove messa su *bottega,* o studio, istruiva nell' arte che gli era sempre sì cara, ma che poco più esercitava lui stesso, alcuni giovani scolari, tra i quali Filippino Lippi, figlio di Fra Lippo, il suo antico maestro ed amico.

In questa povera dimora il pittore fu, una volta, molto molestato da un suo vicino, tessitore di mestiere, che, nella casa accanto, aveva impiantato, nientedimeno, otto telai, coi quali giorno e notte, lavorando di continuo, assordava col rumore delle spole, a tal punto, il povero Botticelli, da non lasciarlo più nè dormire nè mangiare, col pericolo, nervoso com' era, di farlo impazzire!

Pregato più volte di desistere da quel tormento, il tessitore rispose arrogantemente, che, essendo in casa propria, intendeva fare il proprio comodo. Quella risposta poco garbata, provocò lo sdegno del Botticelli, che volle vendicarsi del suo impertinente vicino, in modo burlesco ed originale; pensò cioè di posare sul muro esterno della propria casa che per altezza superava l' altra accanto, un enorme blocco di pietra, che stava in bilico per l' appunto, ma, ad ogni scossa dei telai, minacciava di cadere e sfondare il tetto sottostante del vicino.

Quella nuova spada di Damocle, pendentegli sul capo, ridusse ben presto il tessitore a patti amichevoli, ed egli cessò di importunare il povero pittore.

Da quest' aneddoto ed altri, narrati dal loquace Vasari, si rileva come Sandro Botticelli fosse, malgrado la sua indole malinconica e pensierosa, un po' capo-ameno, ed amasse molto di burlarsi del prossimo, ed anche, all'occasione, di mistificarlo. Però il suo umore burlone era sempre geniale e non mai mordace nè offensivo, come si può giudicare dal seguente aneddoto. Una volta un suo scolaro, di nome Biagio, avendo eseguito una buona copia di un *tondo* del Maestro, rappresentante la Madonna seduta in trono e circondata da dodici santi, il Botticelli lo fece comprare ad un suo cliente, per sei fiorini; ma prima di cedere il quadro, volendo divertirsi un po' alle spalle del discepolo, un po' semplicione, gli ordinò di appendere il suo capo-la-

voro molto in alto nella bottega, affinchè facesse migliore figura, e poi di andar a chiamare il compratore. Oh! quanto avete ben fatto, maestro mio! — esclamò il semplice Biagio; e tutto contento e superbo, corse come un lampo, in cerca del cliente, impaziente di intascare i suoi fiorini d' oro.

In quel frattempo il Botticelli, aiutato da un altro suo scolaro più sveglio, di nome Iacopo, tagliò in carta rossa dodici capucci, simili a quelli che usavano allora portare i *Signori* di Firenze quando sedevano in Consiglio, e con della cera li appiccicò in capo ai dodici santi del quadro.

Tornato poco dopo alla bottega, Biagio, insieme al compratore (il quale era già messo a parte dello scherzo), il povero giovane rimase di stucco nel vedere la sua Madonna seduta in mezzo ai dodici cappucci rossi, invece che dai santi coll' aureola, ma non osò fiatare perchè il compratore non sembrava essersene accorto; anzi lo invitò a tornare subito con lui alla propria casa per essere pagato.

Appena rimasti soli, il maestro e Jacopo ebbero cura di staccare i cappucci di carta rossa, in modo che quando Biagio tornò alla bottega, lieto e superbo coi suoi fiorini in tasca, rimase molto sorpreso nel vedere il suo quadro com' era prima; e credendo di aver sognato, si volse al maestro dicendo: (ma qui lasciamo la parola al Vasari, che così graziosamente racconta la scena).

« Maestro mio, io non so se io sogno o se gli è vero. Questi santi, quando io venni quà, avevano i cappucci rossi in capo, ed ora non gli hanno; che vuol dir questo?

« Tu sei fuor di te, Biagio mio! disse Sandro. — Questi denari t' hanno fatto uscire dal seminato. Se cotesto fosse, credi tu che quel cittadino avesse comprato il tuo quadro?

« Gli è vero — rispose Biagio — chè non m' ha detto nulla, tuttavia a me pareva strana cosa.

« Finalmente tutti gli altri garzoni furono intorno a costui e tanto dissero che gli fecion credere che fussino stati capogiroli! »

Non sempre però le burle fatte da Messer Sandro riuscirono egualmente bene. Avendo egli per ischerzo accusato un tale di eresia, questi lo fece chiamare in Tribunale per

rispondere dell' insulto. Ma il pittore seppe con spirito levarsi d' imbarazzo, dicendo al giudice:

« Non pare a voi, sor Giudice, che quest' uomo sia un eretico? Poichè senza sapere lettere e sapendo appena leggere, spiega Dante e menziona il suo nome invano! ».

Quest'arguta risposta del Botticelli, il quale, con sottile ripiego, si rifugiava sotto la protezione del nome di Dante, ricorda come, negli ultimi anni di sua vita, il vecchio artista, che aveva un vero culto d' amore e di ammirazione per il sommo Poeta, avesse cominciato ad illustrare coi suoi disegni la *Divina Commedia.*

Questi disegni — otto dei quali sono conservati nella Biblioteca Vaticana e ottant' otto nella Galleria delle Stampe a Berlino — sono leggieri e vaporosi come se fossero stati dipinti col fiato; e sembrano tipici di tutta l'opera Botticelliana, fusione delicata e suggestiva di due mondi e di due anime: cioè di quel che vi è di più bello nell' arte pagana, e di più spirituale e mistico in quella cristiana.

Così Sandro Botticelli, lavorando, scherzando ed in ultimo piangendo i propri peccati e quelli degli altri, giunse a sessantatre anni, età in cui, ridotto debole ed infermo, dovendo per camminare reggersi su due bastoni, si spense, così placidamente come aveva vissuto.

Egli fu sepolto nelle Chiesa di Ognissanti, ove, molti anni prima, nella sua operosa maturità, aveva dipinto il suo famoso *Sant' Agostino* che orna tuttora una delle pareti di quella chiesa e fa bel contrasto per l' idealità col *S. Girolamo* del Ghirlandaio dipinto sul muro opposto.

Tra i numerosi scolari del Botticelli, i più celebri furono Filippino Lippi e l' ignoto pittore soprannominato *Amico di Sandro*, il quale si immedesimò a tale punto dello spirito e dello stile del maestro, che ben spesso le sue copie delle pitture del Botticelli sono state ritenute per originali. Il Botticelli ebbe anche molti imitatori più o meno valenti.

XXV.

DOMENICO GHIRLANDAIO

(1449-1495)

Esordio del Ghirlandaio nell' arte dell' orificeria — Suo primo maestro — Suo primo lavoro d'importanza — A San Gimignano — La Cappella di Santa Fina — Il verismo *del Ghirlandaio — Suoi dipinti nella Cappella Sassetti — È chiamato a Roma e lavora nella Sistina — Ritorno a Firenze — Gli affreschi di Santa Maria Novella — Dipinge ad Ognissanti — Il suo* Cenacolo *— Modo di vivere del pittore — Suo fratello David — Carattere impetuoso di questo — « Minestraccia da manigoldi ! » — Una solenne bastonatura — Cure fraterne di David — Morte di Domenico Ghirlandaio.*

DOMENICO GHIRLANDAIO

(1449-1495).

Domenico Bigordi, detto il *Ghirlandaio*, fu contemporaneo ed amico del Botticelli, ma assai meno profondo di questo nel sentimento.

Mentre Sandro Botticelli, pittore del simbolismo mistico, sacrificò talvolta la forma all' idea, il Ghirlandaio invece, fu pittore *verista* e grande maestro di disegno; egli non si distinse per sublimità d' ispirazione, nè per profondità di pensiero, nè per originalità di concetto; ma piuttosto per le sue cognizioni tecniche dell' arte e per la sua maestria nel disegnare le figure ed aggrupparle abilmente con bellissimi e talvolta artificiosi effetti di architettura e di paesaggio.

Come disegnatore e colorista, egli fu difatti gran maestro; ma quella sua bravura, se piace all' occhio, non appaga tanto il sentimento, quanto la tecnica meno perfetta di alcuni altri pittori idealisti, quali Fra Angelico e Botticelli.

Gli affreschi del Ghirlandaio, per vigoria e per larghezza di disegno, ricordano talvolta quelli del Masaccio, e sono preziosi per la loro nota *realista* e storica; perchè in essi sono cristallizzati, per così dire, i costumi di quel tempo ed immortalate le sembianze di molti celebri fiorentini contemporanei del pittore.

Nato a Firenze nel 1449, Domenico Bigordi esordì nell' arte come orefice, e tant' era la sua abilità nel cesellare l' oro e l' argento per formarne quei graziosi serti con i quali le donne fiorentine usavano allora ornarsi il capo, che gli venne dato il soprannome di *Ghirlandaio*.

Il suo lavoro in questa specialità era diffatti tanto ricercato, che a mala pena egli riusciva a soddisfare i clienti. Tutto il giorno egli era occupato a maneggiare i preziosi metalli ed incastonarvi le pietre preziose, e, verso sera, per riposarsi dalle sue artistiche fatiche, usava sedere sull'uscio della bottega del mastro-orefice e divertirsi a ritrarre le persone che passavano per istrada. Questi primi bozzetti, meravigliosi per naturalezza e verità, furono veduti e lodati da un bravo artista fiorentino, il quale prese a ben volere il giovane e volle insegnargli la pittura.

Il nome di quel primo maestro del Ghirlandaio non è certo ; alcuni biografi ritengono che fosse Alessio Baldovinetti ; altri credono che potesse essere Fra Filippo Lippi, che morì nel 1469 quando Ghirlandaio aveva venti anni. In ogni modo, qualunque fosse il suo maestro, il Ghirlandaio fece così rapido progresso e salì così presto in fama, che abbandonò l' orificeria per darsi alla pittura ed ornare non solo Firenze dei suoi dipinti, ma anche varie altre città della Toscana.

Egli esordí come pittore con un primo lavoro importante, cioè con gli affreschi che eseguì nel 1475 a San Gimignano. In quel pittoresco e montagnoso paese detto « delle belle torri », nella Chiesa della Collegiata — ora il Duomo — egli ornò la piccola cappella dedicata alla santa paesana *Santa Fina* di due bellissimi dipinti murali che rappresentano la sua morte ed il suo seppellimento. Questi dipinti sono mirabili per colorito e per finezza di sentimento. Nel primo, la giovane Santa è veduta, nella sua modesta cameretta, distesa in terra sopra un misero letticciuolo, o piuttosto una semplice asse di legno ; le magre linee della sua verginale personcina si disegnano sotto le rade pieghe di una veste color rosa smorto. Essa è vegliata da due buone donne in abito campagnuolo col fazzoletto in capo. L' umile stanzetta è parcamente arredata con pochi rozzi mobili ed utensili ; sopra una panca, contro al muro, sono allineati alcuni piatti, un vasetto e una melagrana. La finestrina aperta inquadra un grazioso lembo di campagna, così pure la porta che si apre sul giardino ; e da questa porticina entra — in una visione — una figura di santo

vescovo, circondato da angeli, il quale viene a confortare e benedire la povera martire moribonda. Tutto è fresco, naturale e realistico, in questa scena; i colori sono sobrii, e tutti i particolari vengono trattati con quella minuzia caratteristica che è propria del Ghirlandaio.

L' affresco di fronte sul muro opposto, rappresenta la giovane Santa morta e distesa sulla bara, mentre che la sua fida vecchia serva Beldia le piange accanto, e che i preti ed i chierici intonano le preci. Ma la triste scena è ravvivata da un incidente drammatico, cioè, da un miracolo: santa Fina, quantunque morta, alza la sua esile destra per benedire la buona fante che con tanta devozione l'aveva assistita nella lunga malattia; ed in quel mentre, un piccolo angelo, volato sul più alto campanile della città, sta suonando le campane! Quest' affresco è tutto un' armonia di bianco e di nero; solo vi spicca il rosso smorto dei mattoni del pavimento; la bara posa sotto ad un porticato aperto, sopra il quale si vedono in distanza le numerose torri ed i campanili di San Gimignano.

Questi due dipinti, quantunque lavori giovanili del Ghirlandaio, dimostrano come egli avesse già imparato a maneggiare il pennello e mescolare i colori con quella stessa maestrìa con la quale aveva saputo, una volta, adoperare il bulino da orefice ed incastonare nelle ghirlande d'oro e d' argento le pietre preziose; e rivelano pure la precisione ed il buon gusto dell' artista orafo, curante dei più minuti particolari e sovra caricante spesso i suoi quadri di ornamenti, accusa mossagli, forse ingiustamente, dal critico inglese Ruskin (1) troppo innamorato della semplicità di Giotto.

Altri celebri affreschi del Ghirlandaio sono quelli eseguiti da lui nella Cappella Sassetti a Santa Trinità di Firenze, rappresentanti, in cinque scene, la storia del Poverello d'Assisi. Nella scena della morte del santo, ispirata probabilmente a quella di Giotto a S. Croce, è resa con molta

(1) Ne' suoi *Mornings in Florence*, Ruskin, parlando del Ghirlandaio lo chiama con soverchia severità « *a vulgar goldsmith* ».

naturalezza la figura di un vescovo che, ritto a capo della bara, legge le preci nel suo messale attraverso gli occhiali posti in cima al naso. E qui è da notarsi come il Ghirlandaio fosse uno dei primi a dipingere gli occhiali, da poco allora in uso a Firenze, come lo prova una antica lapide posta nel chiostro di S. Maria Maggiore alla memoria di un certo Armigero degli Armigeri « inventore degli occhiali ».

Per quadro d'altare in questa stessa Cappella, egli dipinse la bellissima *Natività* (conservata ora alle Belle-Arti) mirabile per colore e per disegno. È specialmente da notarsi in quella tavola il gruppo realistico dei tre pastori, tre tipi presi dal vero del villico toscano, ma ispirato forse per l'atteggiamento e per il concetto generale al famoso *Trittico* di Ugo Van der Goës, (Uffizi) dipinto per la famiglia Portinari, e che certo il Ghirlandaio avrà veduto e studiato, quale capolavoro dell'arte Fiamminga.

La fama sempre crescente del giovine pittore era giunta intanto a Roma, ove egli venne invitato dal Papa Sisto IV a recarsi insieme con Botticelli, Cosimo Rosselli ed altri, per dipingere anche lui nella Cappella Sistina.

Egli vi eseguì difatti il bell'affresco che rappresenta la scena biblica nella quale Pietro ed Andrea, mentre stanno occupati a pescare nel lago di Gennezaret, vengono chiamati da Cristo ed abbandonano le loro barche e le loro reti, per diventare invece « pescatori di uomini » cioè di anime peccatrici.

Questo dipinto murale è uno dei più belli e meglio conservati della storica Cappella; il colore n'è vivace e ricco, le figure animate si distaccano vive sul solitario e poetico paesaggio del lago e dei monti, con uno sfondo luminoso di bellissimo effetto. L'aria solenne volge al tramonto, il lago è tranquillo e le sue onde azzurre si sperdono tra la nebbiosa lontananza all'infinito... Intanto, sulla riva, Cristo aspetta calmo e maestoso, e nelle robuste figure dei due rozzi pescatori si rivela bene la bramosìa di obbedire su-

bito all' ordine divino e di seguire il maestro. Intanto una folla di spettatori (fra i quali il pittore ha immortalato molti suoi contemporanei nel costume quattrocentista) contempla indifferente la scena, stranamente estranea ad essa ed al tempo in cui si svolge!

In quest' affresco è palese l'influenza del Masaccio, le cui pitture al Carmine avranno certo servito di studio al Ghirlandaio, quando esso, ancora giovane, lavorava, probabilmente, sotto Alessio Baldovinetti.

Il soggiorno del Ghirlandaio nella Città Eterna fu per lui un periodo di godimento estetico e di ispirazione; vi ricevè la prima rivelazione del bello classico, dell'immortalità dell'arte antica, e d'allora in poi egli spesso introdusse nel paesaggio dei suoi dipinti le pittoresche rovine, gli antichi sarcofaghi, le colonne, gli archi, che aveva veduti ed ammirati in Roma, come è facile notare nella sua opera successiva.

A Roma, Ghirlandaio ebbe occasione di conoscere un certo Tornabuoni, ricco cittadino fiorentino, del quale divenne presto amico; questi lo incaricò di dipingere nella Chiesa della Minerva la sepoltura della sua giovane moglie morta di parto; quella stessa gentildonna per la cui tomba il Verrocchio aveva scolpito un bassorilievo in marmo.

***

Tornato il Ghirlandaio a Firenze, Tornabuoni lo raccomandò caldamente al proprio fratello; ed ecco in qual modo egli ebbe dalla famiglia Tornabuoni l'incarico di dipingere la Cappella del Coro di S. Maria Novella con affreschi rappresentanti da un lato la Storia di S. Giovanni Battista e dall' altro quella della Madonna. Questi bellissimi dipinti, che sono considerati come il capolavoro dell' ingegno maturo del pittore, mostrano la sua grande abilità nel trattare un quasi identico soggetto in due modi affatto diversi, ed egualmente efficaci.

I pittori veristi odierni come il celebre Holman-Hunt, Burne-Jones, Puvis de Chavannes ed altri, per trattare un soggetto biblico, usano prima recarsi in Oriente per ivi

ispirarsi al *colore locale,* studiare gli effetti di luce e riprodurre con esattezza i costumi ed il paesaggio. Ben dissimile da questi, il Ghirlandaio, spirito positivo e pretto fiorentino, non si curò punto della verità storica o topografica nei particolari dei suoi affreschi; ma con ingenuo e grazioso anacronismo rappresentò invece le bibliche ed orientali scene nel famigliare ambiente o paesaggio toscano, drappeggiando i suoi personaggi nei costumi che usavano allora i cittadini di Firenze. In tale modo egli immortalò la foggia del tempo e le fattezze di molti suoi illustri contemporanei, amici e protettori.

Così, in una delle scene principali della Natività della Madonna, si nota un gruppo assai interessante, ove figurano quali spettatori i celebri letterati e filosofi Angelo Poliziano e Marsilio Ficino, Cristofano Landini, Demetrio Greco, vari membri della famiglia Medici, Gentile de' Becchi, Davide fratello del pittore Sebastiano Mainardi suo cognato, nonchè molti suoi amici e scolari; mentre che tra le dame riccamente vestite che incedono con grazia maestosa a visitare la puerpera S. Anna, l'artista ritrasse la bionda e leggiadra Ginevra de' Benci, la più bella fanciulla fiorentina di quel tempo, la quale ebbe sì tragica fine nel giorno stesso delle sue nozze, rimanendo sepolta viva in un antico cassone ove essa si era nascosta per celia!

Nell' affresco sulla parete di faccia rappresentante la Visitazione — scena che il pittore con strana noncuranza del colore locale, ha posto sotto le antiche mura di cinta di Firenze! — si osserva nella figura di un giovane che si affaccia al parapetto, il più celebre scolaro del Ghirlandaio, Michelangelo, che certo sarà stato presente mentre il maestro dipingeva questi affreschi, che hanno appunto per la loro nota verista, oltre il valore artistico, un così grande interesse storico locale.

***

Nella Chiesa d' Ognissanti, il Ghirlandaio venne incaricato nel 1480 di dipingere la cappella gentilizia della famiglia Vespucci. Quest' affresco, rappresentante la *Deposi-*

La nascita di S. Giovanni Battista

(GHIRLANDAIO).

Firenze - Chiesa di S. M. Novella.

zione dalla Croce e nella parte superiore la *Madonna della Misericordia*, rimase in seguito, per qualche secolo, nascosto sotto ad un denso strato di calcina, e venne scoperto, per caso, alcuni anni or sono, dal sagrestano di quella chiesa mentre spolverava il quadro ad olio sopra l'altare che ricopriva il prezioso dipinto.

Specialmente interessante in questa pittura è la parte superiore ov' è rappresentata la Madonna nell' atto di accogliere sotto al suo manto disteso i fedeli, cioè i membri della famiglia Vespucci e tra essi il giovane biondo Amerigo, il celebre futuro scopritore del Mondo Nuovo. In quest'affresco è notevole l'influenza di altri pittori contemporanei, quali il Gozzoli nella figura di Cristo deposto; il Botticelli nelle figure di santi; e nel gruppo della Madonna o dei fedeli, la maniera di Piero della Francesca, il grande maestro ed ispiratore di quasi tutti gli artisti della seconda metà del quattrocento.

In quella stessa Chiesa di Ognissanti, il Ghirlandaio dipinse pure un *San Girolamo* seduto nel suo studio e circondato da libri ed istrumenti di lavoro, tutti resi con straordinaria minuzia. Nel refettorio dei frati egli eseguì un bel *Cenacolo,* del quale fece poi la replica, con lieve modificazione, nel convento di S. Marco.

Sempre fedele alla sua nota semplice e verista, egli dipinse quella biblica scena tale quale come poteva essere avvenuta nel tempo stesso in cui il pittore viveva. Rappresentò cioè il Cristo e gli Apostoli riuniti intorno alla mistica mensa, sotto le sembianze di tredici buoni Fiorentini di allora, forse suoi amici o scolari! Difatti, le figure dei discepoli sono naturali e vivaci, ma non ispirate ad alcun sentimento sublime; e neppure il Cristo sembra divino; egli è un uomo come tutti gli altri, soltanto di aspetto un poco più mansueto e triste.

Quanta differenza corre tra questa rappresentazione dell'ultima Cena e quella del divino Leonardo! La differenza che passa tra la realtà volgare con la idealità la più elevata!

La lunga tavola è apparecchiata non all' orientale, ma secondo l' uso fiorentino del quattrocento, cioè con tovaglia di lino, con boccie e con bicchieri di cristallo, e, curioso

particolare, davanti ad ogni commensale, vedesi un piccolo mucchio di sei belle ciliege rosse! La sala ove ha luogo la sacra Cena, è una loggia aperta in alto e si scorgono attraverso le arcate alcune piante di arancio e di limone con i loro frutti dorati, le cime fiorite di alberi primaverili ed un lembo di cielo sereno, ove volano colombe, una delle quali è stata presa da un falco che la stringe tra gli artigli crudeli... Ed è strano notarsi questo particolare simbolico che sembrerebbe una allusione al tradimento di Giuda, nell'opera del Ghirlandaio, ove la fantasia elevata diffetta ed il misticismo manca del tutto.

Il Ghirlandaio fu uno dei pittori più operosi del suo tempo, pur così fertile in forti lavoratori. Egli dipinse oltre gli affreschi già descritti, numerosi quadri da altare. La sua passione per l'arte era così grande, che egli accettava le più modeste commissioni che gli venivano date, nè voleva che alcun cliente si partisse dalla sua bottega senza essere stato soddisfatto. Il suo ardore al lavoro poi era tale, che spesso egli usava dire che avrebbe voluto poter dipingere tutto quanto il circuito delle mure di Firenze!

Semplice e frugale nel suo modo di vivere, come lo erano, del resto, quasi tutti i grandi artisti di allora, egli non si curò mai di ricchezze; tanto è vero che rinunziò di buon grado ai duecento ducati in oro promessigli dal Tornabuoni, come mercede, oltre il prezzo convenuto per gli affreschi di S. Maria Novella, accontentandosi della semplice paga assai modesta e della gloria. E questo spontaneo atto di disinteressamento fa tanto onore all'artista, quanto fa torto a Messer Tornabuoni la sua spilorceria di ricco ed avaro mercante fiorentino.

Il pittore era poi così assorto nell'arte che non si occupava mai dei propri interessi, lasciandone tutta la cura al suo fratello David, il quale lo alleggeriva d'ogni noia materiale della vita.

David, che era un mediocre pittore sebbene un bravo mosaicista, si mostrava devoto al fratello, lo teneva in grande venerazione e voleva che tutti lo trattassero con eguale riguardo, come si può rilevare dal seguente grazioso aneddoto, raccontato dal Vasari. Pare che, una volta, i due

Nascita della Madonna

(GHIRLANDAIO).

Firenze - Chiesa di Santa Maria Novella.

fratelli si trovassero a dipingere insieme degli affreschi in una Badia nei dintorni di Firenze, ove i frati li trattavano assai male in quanto al vitto. David, il quale non era assorto nell'arte fino al punto di trascurare i bisogni materiali del corpo, e che amava cibarsi bene, si lagnò più volte con l'abate osservando che quello non era modo decente di ospitare un così illustre artista qual'era il suo fratello Domenico Ghirlandaio. Ma l'abate fece le orecchie da mercante. Finalmente la pazienza e l'appetito di David si stancarono; ed una sera, quando il frate incaricato di servire la cena entrò nel refettorio portando sopra un vassoio le solite scodelle di « minestraccia » e le eterne « tortacce da manigoldi », egli si alzò furioso e dopo aver rovesciato addosso al povero frate la minestra bollente, prese la lunga pagnotta che era in tavola e con questa lo bastonò di santa ragione, lasciandolo più morto che vivo. A quel rumore accorse il Padre Abate che rimproverò severamente l'irascibile pittore. Ma David, al quale la fame e la rabbia unite avevano fatto scordare il Galateo, si volse adirato al Superiore e gli ordinò di andarsene subito se non voleva essere anche lui malmenato; e soggiunse, « che valeva più la virtù di Domenico di quanti abati porci suoi pari furono mai in quel monastero! ».

Sembra che questo ragionamento più eloquente che elegante del bravo David, convincesse l'Abate del proprio torto; poichè, da quella sera innanzi egli fece trattare con maggior riguardo i suoi ospiti, nè mai più fece servire loro quelle: « tortacce da manigoldi! ».

Vero o esagerato che sia, il fatto è grazioso perchè ci rivela i costumi semplici di quei tempi e la vita intima del grande artista fiorentino; mostra pure sotto luce simpatica il vincolo amoroso che lo univa al buono ma prosaico fratello. David non solo, come si vede, difese gli interessi materiali dell' illustre fratello mentre era vivo, ma lo assistè pure amorevolmente negli ultimi suoi momenti, quando, ammalatosi a Siena di febbre prodotta forse dal soverchio lavoro, Domenico Ghirlandaio si spense nella ancora verde età di quarantaquattro anni, pianto sinceramente dai suoi

numerosi amici ed ammiratori e dai discepoli, il più famoso tra i quali fu Michelangelo.

La salma del gentile pittore venne portata nella città nativa, secondo il suo desiderio, e sepolta a S. Maria Novella, ove egli aveva, anni prima, dipinto quelle sue ammirabili creazioni, che, sebbene ormai purtroppo sbiadite dall' alito distruttore del tempo, sorridono ancora pallide dai muri del vecchio Coro, illuminate appena dalla quieta luce che scende dalle antiche vetrate colorite nel 1491 da Alessandro Fiorentino con ricchi e variati riflessi di pietre preziose.

XXVI.

FILIPPINO LIPPI

(1458-1504)

Nasce a Prato — Suo primo maestro — Fra Diamante — Studia sotto il Botticelli — Primi lavori importanti — Gli affreschi della Cappella Brancaccio — La Visione di S. Bernardo *— Filippino è chiamato a Roma — Fa testamento prima di partire — L' influenza di Roma sul pittore — Il banchiere Strozzi — Suo ultimo quadro terminato dal Perugino — Giudizio del Vasari su Filippino Lippi — Suoi scolari principali.*

FILIPPINO LIPPI

(1458-1504).

Autoritratto di Filippino Lippi

Firenze - (*Uffizi*).

Filippino Lippi fu figlio di Fra Filippo Lippi e di Lucrezia Buti l'ex monaca. Egli ereditò il genio pittorico del padre, che in alcune sue opere superò non tanto per vigorìa di disegno quanto per grazia di forma e di sentimento e ricchezza di fantasia.

Un biografo (il Cavalcaselle) parlando di lui dice: « È bensì vero, che nella maggior parte dei casi, Filippino mostra di avere un certo fare ed una grazia non senza ricercatezza, che rivela non solo lo studio delle opere di Fra Filippo e di Sandro Botticelli, ma ancora quello che egli fece sulle opere di Leonardo da Vinci. Filippino, che pure non era dotato delle grandi qualità artistiche di quel sommo maestro, cercò, per quanto era in lui, di accostarsegli aggiungendovi quel modo di sentire tutto

sensuale, e quella vita esuberante che aveva ereditato dal padre ».

Filippino nacque a Prato in quel tempo, forse, in cui Fra Filippo vi stava dipingendo gli affreschi nel coro del Duomo. Egli aveva circa dodici anni quando morì suo padre, e lasciato Prato, se ne venne allora a Firenze insieme al suo primo maestro Fra Diamante, l' amico ed il discepolo di Fra Filippo. Il giovine era però destinato ad avere poi un maestro assai più valente nella persona di Sandro Botticelli, nella cui *bottega* studiò per alcuni anni. Sotto quell' abile direzione, Filippino fece rapido progresso, e tanto si ispirò allo spirito del maestro e ne imitò lo stile, che le sue prime pitture rassomigliano molto a quelle del Botticelli.

Mediante il riflesso della gloria paterna ed il proprio ingegno, Filippino salì ben presto in fama ed ottenne anch'esso la protezione dei principi della casa Medici, e per commissione di loro venne incaricato di dipingere una sala nel Palazzo pubblico.

Egli aveva allora circa venticinque anni, ed in seguito a quel primo lavoro gliene fu ordinato un altro non meno importante, quello cioè di portare a termine gli affreschi della Cappella Brancaccio al Carmine, incominciati, come sappiamo, da Masolino e poi seguitati ma non finiti dal Masaccio. In quella famosa Cappella immortalata dal famoso pennello di Masaccio, Filippino Lippi, non certo senza trepidazione, dipinse cinque soggetti, il più vasto ed importante dei quali rappresentava San Pietro e San Paolo accusati davanti al Tribunale di Nerone.

In questo affresco grandioso, ad imitazione del suo esemplare Masaccio, il giovane artista introdusse, si crede, sotto le sembianze dei biblici personaggi, molte figure dei suoi celebri contemporanei fiorentini, quali i pittori Pollaiolo, il Botticelli ed il Granacci, lo storico Piero Guicciardini, il poeta Luigi Pulci, Tommaso Soderini ed altri; nè trascurò di ritrarvi sè medesimo, secondo l'uso degli artisti del tempo i quali amavano di immortalare in tal modo le proprie fattezze.

Mentre che eseguiva quel lavoro, Filippino Lippi trovava

anche il tempo di dipingere a bottega, per commissione privata, molti quadri su tavola per ornare le chiese ed i conventi di Firenze. Celebre tra questi rimane la sua *Visione di San Bernardo* conservata alla Badia di Firenze. Questo dipinto segna la maturità del genio artistico del pittore, perchè eseguito nel 1487-1488, se bene si riveli ancora l'influenza di Botticelli nella soave e bionda Madonna, chiusa nel suo grande manto celeste, la quale apparisce al Santo mentre egli prega e medita in un bosco.

Tutto in questo quadro è squisito — sentimento ed esecuzione: S. Bernardo, pallido asceta, nella sua ampia e bianca veste monacale, sta leggendo e scrivendo nella sua rustica Tebaide, in mezzo alle roccie di un solitario paesaggio montagnoso e boschivo. Mentre egli alza gli occhi per cercare ispirazione, e forse sta invocando l'aiuto della Madonna nel suo pio lavoro, ecco che gli si presenta davanti la Donna divina in persona e posa sul libro, (ove egli sta scrivendo la soave preghiera in lode della Vergine che Dante ha raccolta nel suo *Paradiso*), la sua lunga e candida destra, in atto di benedizione. Intanto, intorno alla Madonna si stringono premurosi e curiosi quattro vaghi angeli, che le fanno da scorta. Più giù, come se sorgesse dalla terra, tra le roccie, si vede una strana figura monacale che giunge le mani in atto di preghiera. In distanza, in alto, sul monte, sorge un Convento davanti il cui porticato a loggie vanno e vengono dei religiosi in bianca tonaca; un vago paesaggio di colli e di monti chiude l'orizzonte.

Altra tavola bellissima di Filippino è « l'*Adorazione dei Magi* conservata agli Uffizi, che ricorda alquanto lo stile del Botticelli, e che fu probabilmente ispirata al grandioso abbozzo, sullo stesso soggetto, lasciato da Leonardo, e che trovandosi nella stessa sala degli Uffizi rende facile il confronto.

In questa scena animata e piena di figure, Filippino ritrasse alcuni membri della famiglia Medici, e vi sbrigliò la sua fantasia poetica in molti bizzarri particolari, nei ricchi costumi orientali dei re e nella strana architettura del capanno sotto al quale siede la Madonna col Figlio.

Notevole pure in questo dipinto è la ricchezza del colore e la minuzia dell'esecuzione. Sul rovescio della tavola l'artista si firmò nelle seguenti parole scritte in rosso: *Filippus me pinxit de Lippis Florentinus*, addì 29 di Marzo 1496.

Al pari di quasi tutti i celebri pittori fiorentini del Quattrocento, anche Filippino Lippi venne chiamato nel 1488 a Roma per eseguirvi dei lavori. Fu, difatti, incaricato dal Cardinale Caraffa — che in seguito divenne Papa — di decorare con afffreschi una cappella in S. Maria sopra Minerva, l'antica chiesa ove era stato sepolto Fra Angelico.

Siccome il viaggio da Firenze a Roma richiedeva allora molti giorni e non poca fatica, e presentava anche, per motivo delle cattive strade, qualche pericolo, il nostro pittore pensò bene, in caso di ogni evento, e secondo il costume del tempo, di sistemare i suoi affari spirituali e temporali, prima di mettersi in istrada.

Fece perciò il proprio testamento, ove lasciava alla sua madre Lucrezia Buti le case ch'egli possedeva a Prato ed alcuni beni che possedeva a Firenze; e il resto del suo patrimonio all' Ospizio di S. Maria Nuova col patto che venisse passato annualmente alla Lucrezia « abbondante provvista di grano, olio, vino, legna e carne salata ».

Così regolati i suoi interessi, l'artista se ne partì a cavallo per Roma. Strada facendo, passando per l' Umbria, si fermò a Spoleto per visitare la tomba del padre ivi sepolto, e disegnare il monumento in marmo che Lorenzo de' Medici aveva ordinato venisse eretto in memoria di Fra Filippo.

Roma, l'immortale *alma-mater* dell'umana civiltà, esercitò anche sull'animo suscettibile di Filippino Lippi una seduzione irresistibile; la vista dei suoi antichi monumenti grandiosi fu per lui come una rivelazione del bello classico, ne rimase suggestionato, e, d'allora innanzi, in tutte le sue opere vedesi qualche reminiscenza di antica architettura romana. Certo è che quella visita all'eterna città

Apparizione della Vergine a S. Bernardo

(FILIPPINO LIPPI).

Firenze - Chiesa di Badia.

gli lasciò un ricordo indimenticabile non solo, ma ebbe anche un' importante influenza sul suo ingegno.

Difatti, d'allora in poi, la sua arte si perfezionò, e la sua maniera si fece più larga e più vigorosa, come ne fa prova l'opera da lui eseguita al suo ritorno a Firenze nella Cappella Strozzi a S. Maria Novella, opera considerata suo capolavoro.

Il ricco banchiere Filippo Strozzi, che, come aveva costruito lo splendido palazzo che, in Firenze, porta ancora il suo nome, volendo anche in morte prepararsi una bella dimora, incaricò perciò Filippino di dipingere la propria Cappella gentilizia in S. Maria Novella. Il pittore scelse per soggetto dei suoi affreschi: la Resurrezione di Drusiana per S. Giovanni Evangelista; e San Filippo nel tempio di Marte; e rappresentò ambedue le scene con mirabile grande naturalezza e vivacità. Mirabile, difatti, è la scena ove la giovane Drusiana, resuscitata, si drizza seduta sulla bara ; la lividezza del suo volto bendato facendo arrido contrasto col colore naturale del viso degli astanti alcuni dei quali fuggono spaventati. In questi affreschi è da notarsi una grande novità e ricchezza nei particolari architettonici, ove sono evidenti le reminiscenze di Roma.

Verso la quarantina, il pittore prese moglie e sposò una certa Maddalena dei Monti, dalla quale ebbe tre figli.

A quanto pare, egli rivisitò più volte la città nativa di Prato, ed in una di quelle occasioni vi dipinse un affresco bellissimo che ancora ammirasi in un tabernacolo sulla cantonata della piazza principale. Assai operoso e fecondo come artista egli lasciò molte opere, e fu sorpreso dalla morte mentre stava dipingendo il suo ultimo grande quadro, la *Deposizione*, che venne poi, in seguito, terminato dal Perugino (1).

Filippino Lippi morì a Firenze a quarantacinque anni

(1) Questo quadro trovasi alle *Belle Arti* (Firenze).

il 18 Aprile 1504, rimpianto dal popolo dal quale era stato amato per il suo ingegno e la sua bontà. Difatti il Vasari, parlando di lui, dice: « Onde essendo sempre stato cortese, affabile e gentile, fu pianto da tutti coloro che l'avevano conosciuto, e particolarmente dalla gioventù di questa sua nobile città, che nelle feste pubbliche, mascherate, e altri spettacoli, si servì sempre con molta soddisfazione dell' ingegno e dell'invenzione di Filippo, che in così fatte cose non ha avuto pari. Anzi fu tale in tutte le sue azioni, che ricoperse la macchia lasciatagli dal padre, la ricoprì dico, non pure con l'eccellenza della sua arte, nella quale non fu ne' suoi tempi inferiore a nessuno, ma con vivere modesto e civile, e sopra tutto con l'essere cortese ed amorevole; la qual virtù quanto abbia forza e potere in conciliarsi gli animi universalmente di tutte le persone, coloro il sanno solamente che l'hanno provata ».

Filippino Lippi lasciò alcuni discepoli, nessuno dei quali molto celebre; tra questi il più noto fu Raffaellino del Garbo, che dal maestro non trasse altro che una certa grazia di forma ed alcuna soavità di colorito.

Il Vasari ci dice che questo pittore fu chiamato Raffaellino « per vezzo » e che il vezzeggiativo gli rimase sempre; aggiunge ancora che « da ottimo principio e quasi certissima speranza si condusse a debolissima fine ».

Difatti Raffaello del Garbo non è certo da annoverarsi tra i grandi pittori del suo tempo; ma piace tuttavia per una certa grazia originale, come è da osservarsi nei due quadri suoi conservati nel Museo di Berlino. Uno di questi rappresenta la Madonna che porta il piccolo Gesù addormentato tra le braccia, mentre s'incammina per una bella fiorita campagna, accompagnata da due begli angeli adolescenti che suonano istrumenti musicali (una zampogna ed una cetra). Essi seguono leggeri, come in punta di piede, la divina donna e sembrano cessare dal suonare per non disturbare il sonno del Bimbo che dorme placidamente con la testina appoggiata al seno materno.

XXVII.

FRANCESCO FRANCIA.

(1450-1517)

La Scuola Bolognese. Pittori primitivi — Il Francia esordisce in arte come orefice — Suoi lavori di incisione su metallo — Diventa pittore — Sua operosità — Sua corrispondenza con Raffaello — Giudizio del Sanzio su le pitture del Francia — Arrivo a Bologna della Santa Cecilia *di Raffaello — Meraviglia e scoraggiamento del Francia — Leggenda intorno alla sua fine — La* Maniera *del Francia — Influenza dell'ambiente sull'artista — Gli scolari del Francia.*

FRANCESCO FRANCIA

(1450-1517)

Tra le varie scuole di pittura Italiana, la Bolognese, dopo la Fiorentina, la Senese, l' Umbra, insieme con la Lombarda e la Veneta fu quella che ebbe sull' arte maggiore influenza e che fornì un numero più considerevole di grandi pittori.

La lista dei pittori Bolognesi è difatti assai lunga e citerò soltanto alcuni nomi principali, tra i quali il primitivo *Franco Bolognese*, immortalato da Dante nel verso:

« . . . . ridon le carte
che pennelleggia Franco Bolognese »

poi Vitale di Bologna, Simone dei Crocifissi, Marco Zoppo e Francesco Francia; quindi, nel secondo periodo, i celebri Caracci, il Domenichino, Guido Reni, Guercino, ed in ultimo l' Albani, senza contare i numerosi discepoli di questi.

Ci occuperemo intanto della pittura Bolognese quando fiorì sotto *Francesco Raibolini* soprannominato il *Francia*.

Simile a molti altri grandi artisti quattrocentisti, anche il Francia nacque da modesta famiglia artigiana (in Bologna nel 1450) ed incominciò a studiare il disegno sotto un maestro orefice.

All' arte dell' orificeria che richiede tanta delicatezza di tocco, esattezza d' occhio e gusto fine, Francesco Francia dovette, insieme a quel primo insegnamento e primo tiro-

cinio, quella sicurezza nella forma e quella precisione nei particolari, che più tardi lo distinsero come pittore.

Mentre stava come apprendista nella bottega dell'orefice, egli eseguì anche dei delicati lavori in niello ed in smalto; modellò pure medaglie con l'effigie di molti personaggi di quel tempo, che vennero di passaggio a Bologna o vi si fermarono. Egli divenne anzi così bravo e celebre in questo ramo d'arte, che, sotto la protezione di Giovanni Bentivogli, *signore* di Bologna, tenne, finchè visse, la direzione della Zecca di quella città e fece i *coni*, cioè le stampe, per le monete in uso allora nel Bolognese.

I critici assicurano che quei suoi lavori di incisione su metallo erano di una finezza da paragonarsi con quelli dal celebre Caradosso di Milano.

Il Francia stesso teneva tanto, poi, alla propria fama di abile orefice-incisore, che, anche dopo ch'era divenuto pittore famoso, usava spesso firmare i suoi quadri: « *Franciscus Francia Aurifex* » (cioè lavoratore in oro).

* * *

Il genio italiano si è sempre rivelato versatile, nè ha mai saputo cristallizzarsi in una forma sola; e, come già notai, gli artisti del quattrocento si dedicavano quasi sempre a diversi rami dell'arte.

Così Francesco Francia, avendo avuto occasione di conoscere Andrea Mantegna e di ammirare alcuni suoi dipinti, sentì un vivo desiderio di divenire anche lui pittore, per conseguire maggiore gloria.

Egli era ormai giunto all'età matura, quando il cambiare indirizzo non è facile nè piacevole; ciò nonostante, con rara forza di volontà, si pose con ardore a studiare la tecnica della pittura, ed a tale fine tenne in casa sua per molti mesi gente del mestiere per imparare da loro a comporre i colori ed a mescolare da sè le tinte, secondo l'uso dei pittori di quel tempo.

In breve tempo, con assiduo studio, egli acquistò la pratica necessaria ed esordì nella pittura con un suo primo

quadro religioso, che tanto piacque al suo patrono ed amico Messer Giovanni Bentivogli, che ebbe da questi l'incarico di dipingerne subito un altro.

Il Francia eseguì benissimo anche questo e molti altri ancora; ed in uno dei suoi quadri ritrasse, sotto le sembianze di un personaggio biblico, lo stesso Bentivogli vestito nell'abito da pellegrino con cui si era recato in Terra Santa.

Resosi maestro nella tecnica della pittura ad olio, il Francia, sempre alla ricerca di nuove difficoltà e di nuovo lavoro, volle affrontare anche l'affresco, e dipinse in tal modo alcune stanze del palazzo Bentivogli, per la quale opera venne in grande fama come pittore nella sua città nativa. Intanto gli piovevano d'ogni parte le commissioni, e quantunque egli fosse lavoratore instancabile, non riusciva a contentare tutti quelli che volevano dal suo pennello qualche bel saggio. Dipinse, difatti, moltissimo in olio ed in affresco per le chiese e per i palazzi della sua Bologna, ove ancora si conserva un buon numero delle sue opere, sebbene molte di queste siano andate ormai sperse o distrutte.

Così lavorando di continuo e cercando sempre di perfezionarsi vieppiù nella pittura, egli raggiunse una onorata ed agiata vecchiaia. Intanto, però mentre che la sua stella volgeva ad un glorioso tramonto, sorgeva sull' orizzonte dell'arte l'astro fulgido di Raffaello d' Urbino.

Raffaello lavorava allora a Roma; ma quando era ancora scolaro di Pietro Perugino, aveva veduto ed ammirato alcune pitture del Francia, e, forse, la sua mente giovanile aperta a tutte le influenze, si sarà alquanto ispirata alla maniera dell' artista bolognese ed alla dolcezza delle sue Madonne. Difatti, alcuni anni più tardi, quando era diventato celebre, Raffaello scrisse da Roma al Francia con quella franca e bonaria cortesia che lo rendeva così simpatico e così superiore ad ogni meschina invidia, per congratularsi con lui di quei suoi quadri, dicendo che non aveva mai vedute Madonne « da nessun altro più belle, o più devote e ben fatte ».

Tale lode del giovane e già celebre maestro aveva fatto gran piacere al vecchio pittore bolognese, il quale rispose

per ringraziare. Così nacque tra i due artisti una corrispondenza amichevole ed un'amicizia sincera, quantunque non sembra che essi si siano mai conosciuti personalmente. Ma le migliori e più durevoli amicizie sono appunto, talvolta, quelle iniziate per lettera e nutrite poi per lungo scambio di pensiero intellettuale.

Che Raffaello tenesse in gran conto il Maestro bolognese è provato dal fatto, che dovendo spedire a Bologna il suo famoso quadro di *S. Cecilia* dipinto per la Chiesa di San Giovanni in Monte (ed ora conservato nell' Accademia di Belle Arti) lo indirizzò al Francia con preghiera a questo, come amico, di far porre il quadro al posto con ogni cura, di voler riparare qualunque danno che si fosse per avventura, verificato nel trasporto da Roma a Bologna, e di correggervi qualsiasi errore che vi avesse scoperto.

Tale prova di amicizia e tanta modestia da parte di Raffaello, commosse ed incantò il vecchio Francia, che, alla vista di quel capo-lavoro, rimase stupefatto di meraviglia e di ammirazione...

Egli aveva bensì sentito parlare della bellezza dell' opera di Sanzio, ma non si era mai immaginato una tale perfezione; e passato il primo stupore, confrontato quel dipinto con i suoi, rimase scoraggiato e quasi mortificato. Quel sentimento non è certo da attribuirsi ad invidia nel Francia, ma piuttosto alla modestia del vero grande artista, il quale sa valutare, come si merita, l'opera propria e quella degli altri.

Dicesi anzi, che, dopo aver eseguito con premura il desiderio di Raffaello e fatto collocare al posto la *S. Cecilia*, il vecchio Francia, tutto triste e sbigottito, se ne tornasse a casa, nè volesse più toccare tinte o pennelli; e, di lì a breve tempo, preso da malinconia e languore, morì nel 1517.

Questa è la versione della morte del Francia data dal Vasari, ma che altri critici hanno asserito essere una leggenda...

Sembra invece che Francesco Francia campasse ancora molti anni, e dipingesse ancora un S. Sebastiano, ispirato alla maniera di Raffaello, e tanto bello, che servì poi di modello classico a varie generazioni di giovani studenti d'arte.

La Vergine in trono col Bambino

(FRANCESCO RAIBOLINI DETTO IL FRANCIA).

*
* *

Per ben vedere e gustare l'opera del Francia occorre recarsi a Bologna, non solo perchè in quella città si trovano molte sue pitture, ma anche per la ragione che ogni grande artista deve essere studiato nel suo luogo nativo, e le opere sue guadagnano dal vederle là ove furono prima create. Ciò si chiama in gergo artistico, *studiare l' ambiente*; poichè è appunto l'ambiente che spesso ci rivela l' uomo nell' artista, e l' artista, alla sua volta, nella sua opera.

Secondo i critici, il Francia ebbe due *maniere*: per il disegno ed il colorito, i suoi dipinti ricordano spesso quelli del Perugino; per il panneggiamento ed accessori, quelli di Giovanni Bellini; alcune sue Madonne poi ricordano le prime Madonne di Raffaello.

Come il Mantegna, anch' egli amò molto aggiungere accessori nei suoi quadri, particolari minuziosi di ornamento e ricchi fondi architettonici; ed in tutte quelle minuzie delicate rivelasi in lui l' orefice e l' incisore.

Tra gli scolari del Francia sono da annoverarsi suo figlio Giacomo, che fu pure un bravo pittore; poi Lorenzo Costa che lo aiutò nei suoi celebri affreschi di S. Cecilia e ne eseguì anzi due; ed in ultimo l'originale artista Amico Aspertini, che dipingeva con tutte due le mani e le cui strane gesta sono state raccontate da Messer Vasari col suo solito brio mordace ed umoristico.

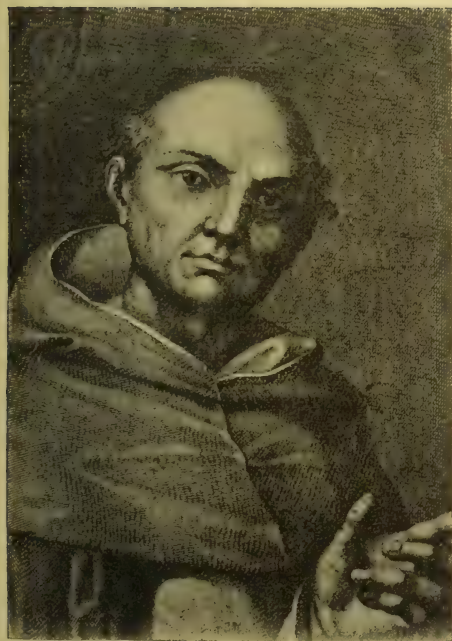
XXVIII.

FRA BARTOLOMMEO

(1475-1517).

Nasce a Prato — Figlio di un mulattiere — Studia sotto osimo Rosselli — Sua amicizia con Mariotto Albertinelli — ontrasto di carattere dei due amici — Si ispira agli affreschi i Masaccio al Carmine — Suoi dipinti a Lucca — A Fienze — Le prediche di Savonarola — Il pittore si fà frate — A San Marco — Tra i Novizi — Pittura e canto — A enezia — Influenza su di lui dei maestri veneziani — Sua aniera — Suo modo di colorire — Di panneggiare — In illeggiatura al Pian di Mugnone — Sua fine.

FRA BARTOLOMMEO

(1475-1517).

Fra Bartolommeo

Firenze - (*da un' antica stampa*).

Fra i più soavi e spirituali pittori fiorentini del Rinascimento emerse Fra Bartolommeo di San Marco.

Egli nacque a Prato nel 1475 da povera gente; il padre suo era un mulattiere, ciò che forse oggi si chiamerebbe barocciaio, il quale a forza di risparmi, potè comprare una piccola casa ed un orto fuori di una delle antiche porte di Firenze; così a Bartolommeo venne messo, secondo l'uso famigliare del tempo, il soprannome di *Baccio della Porta*.

Fino dai primi anni, avendo rivelato una forte inclinazione per l' arte, il giovane fu posto a studiare nella bottega del pittore Cosimo Rosselli, ove si legò in amicizia con un compagno di lavoro, dell' età sua, di nome Mariotto Albertinelli.

I due giovani, sebbene assai diversi nell'indole e nel carattere, per una certa affinità d'ingegno, divennero inseparabili; ed usciti dalla scuola del Rosselli, misero su bottega per conto loro, eseguendo insieme varie opere in Firenze. Questa *camaraderie* in arte, che ricorda quella di Andrea del Sarto con Franciabigio, durò per alcuni anni; ma poi dovette cessare per motivo del tenore di vita diverso tenuto dai due giovani; e sebbene la loro amicizia non sia mai venuta meno, essi si separarono nel lavoro.

Mariotto Albertinelli era un buon tempone, che amava la vita chiassosa ed allegra, ed, in arte, la nota classico-pagana; vien descritto dal Vasari come « persona inquietissima » e verso la fine di sua vita avendo poi sposato la bellissima figlia di un vinaio, tenne per alcun tempo una bottega di vino o una osteria presso la porta San Gallo. Nemico dei frati e dei preti, sono rimaste storiche, negli annali del Vasari, le burle che l'allegro pittore, insieme ad alcuni compagni d'arte, fece a certi monaci Certosini, mentre dipingeva ad affresco un muro del loro convento.

Forse fu il contrasto stesso dei loro caratteri che creò tra i due giovani quella grande amicizia destinata a durare tutta la vita, malgrado che le circostanze della vita stessa dovessero poi separarli. Difatti Baccio Bartolommeo era di carattere dolce, serio e riservato, amava la quiete e fuggiva le riunioni numerose e chiassose. Il Vasari ne traccia un ritratto simpatico, dicendo: « Era Baccio amato in Firenze per la virtù sua, chè era assiduo al lavoro, quieto e buono di natura ed assai timorato di Dio, e gli piaceva assai la vita quieta e fuggiva le pratiche viziose, e molto gli dilettava le predicazioni e cercava sempre le pratiche delle persone dotte e posate. E, nel vero, rare volte fa la natura nascere un buon ingegno ed un artefice mansueto, che anche in qualche tempo di quiete e di bontà non lo provvegga, come fece a Baccio. »

Come tutti i pittori del suo tempo, anche Bartolommeo studiò gli affreschi immortali del Masaccio al Carmine, e da questi si ispirò per dipingere nel chiostro dell' Ospizio di S. Maria Nuova un grande affresco rappresentante il *Giudizio Finale.*

Di questa pittura, che al dire del Vasari, fece acquistare all'artista « fama grandissima », rimangono oggi soltanto poche traccie (1); ma tuttavia. da quel poco si può giudicare ancora quanto ne dovesse essere grandioso il concetto e con qual tocco largo e vigoroso fosse eseguito.

In quei suoi primi anni di vita artistica, avanti di farsi frate, Bartolommeo dipinse molti quadri non solo di soggetto sacro, ma anche profano, i quali furono assai ammirati per il loro bel colorito e per la loro soavità d'espressione.

Uno dei suoi quadri più belli è la celebre *Madonna della Misericordia* di Lucca, ove il meraviglioso gruppo della donna giovane e della vecchia e dei due bimbi, ricorda assai nel sentimento e nella posa il noto quadro di Leonardo *La Madonna e S. Anna*, conservato al Louvre ed il cui disegno è in possesso della Royal Accademy di Londra.

Difatti, in questo dipinto ed in altri ancora, Bartolommeo si era ispirato allo stile del divino Leonardo, il più grande di tutti i maestri d'ogni tempo; e se egli si fosse sempre attenuto a quell'esempio luminoso, ci avrebbe forse lasciato un numero maggiore di quadri deliziosi. Ma dopo egli fu influenzato da altri pittori contemporanei, e suggestionato, per così dire, da Michelangelo; poichè il suo stile si fece assai più largo e più libero, il suo panneggiare più ampio; ed egli rimane forse meglio conosciuto, in generale, per le sue colossali figure di santi, che per le sue più delicate e minute pitture, per i suoi disegni, che son pur così mirabili.

Nel tempo in cui Bartolommeo dipingeva ancora insieme col suo amico Albertinelli, predicava in Firenze fra Girolamo Savonarola. Quelle prediche impressionarono profondamente il pittore che ne rimase entusiasta e divenne devoto ammiratore. e discepolo del grande Domenicano.

Fu allora, nel Carnevale del 1497, che, come Lorenzo di Credi, Botticelli ed altri artisti fiorentini, anche Bartolommeo, per obbedire alle ingiunzioni dell'austero predicatore

(1) Conservata nella Galleria degli Uffizi.

iconoclasta, sacrificò nei grandi *auto-da-fè,* accesi dal fanatismo popolare, quasi tutti i suoi quadri e disegni di soggetto profano! Danno incalcolabile fu quel cieco fanatismo che, senza considerare l'arte come in se stessa una religione, condannò alle fiamme tante opere belle, tanti tesori di pittura, di scultura ed anche di letteratura!

La terribile fine di Savonarola ebbe pure un grande effetto sull'animo impressionabile del giovane artista, che, dopo la morte del frate-martire, si chiuse nel suo dolore, abbandonò la pittura e se ne tornò a Prato, ove si fece frate il 26 luglio 1500.

Questo cambiamento di vita di Fra Bartolommeo dispiacque ai suoi amici ed ammiratori, i quali lo tenevano ormai perduto per l'arte. Difatti, per quattro anni, Fra Bartolommeo, tutto assorto nelle sue pratiche religiose, non toccò più i pennelli; ma fortunatamente essendo stato trasferito da Prato al convento di S. Marco, vi trovò un Superiore intelligente che lo incoraggiò e lo persuase di riprendere la sua antica occupazione, assicurandolo che poteva d'allora innanzi utilizzarla alla gloria di Dio ed al bene della Comunità. Così, in quel poetico chiostro, ove già il dolce fra Angelico aveva dipinto le sue divine visioni, Fra Bartolommeo si decise ad adoperare di nuovo i suoi pennelli.

Incominciò allora per lui un secondo periodo artistico operoso e fecondo; e il primo quadro da lui eseguito a quell'epoca fu la *Visione di San Bernardo,* conservato ora all'Accademia delle Belle Arti.

In quello stesso anno, 1504, in cui Fra Bartolommeo riprese a lavorare, venne in Firenze il giovane Raffaello che avendo sentito molto parlare del frate-pittore di S. Marco volle conoscerlo e si legò in amicizia con lui.

Come colorista, Fra Bartolommeo era allora considerato impareggiabile, e l'arte ancora giovane di Raffaello fu in un certo modo influenzata da lui. E, alla sua volta, anche Fra Bartolommeo imparò dal divino Sanzio; perchè è qualità speciale del genio di dare e di ricevere ispirazione. Ma ancora maggiore influenza sull'arte di Fra Bartolommeo ebbe la visita da lui fatta a Venezia nel 1508, che gli offrì bell'agio di studiare le meravigliose pitture dei Bellini e

di altri grandi maestri veneziani, così celebri per il loro splendido colorito e morbidezza di forma.

Avendo poi udito molto lodare le opere che Raffaello e Michelangelo stavano allora eseguendo a Roma, il nostro buon frate fu invaghito di vederle. Egli difatti si recò a Roma; ma il suo animo amante della pace monastica si trovò stonato nella città eterna, i cui antichi monumenti e le rovine classiche non parlarono al suo gusto ascetico; le opere colossali poi dei suoi confratelli in arte, lo riempirono di stupore e lo scoraggiarono, perchè sentì di non mai poter rivaleggiare con loro.

Egli si partì perciò da Roma senza rimpianto, lasciando incompiute due grandi figure di S. Pietro e di S. Paolo, e se ne ritornò alla sua cara solitudine popolata solo di visioni, alla sua clausura di S. Marco. Là, tra le strette e bianche pareti famigliari del chiostro amato, l'ingegno del mite frate-pittore riprese il suo equilibrio e la sua serenità; egli dipinse altre belle opere e decorò i muri di San Marco di alcuni affreschi, come per esempio, la Madonna col figlio nella prima cella del piccolo quartiere abitato da Savonarola; ed il Cristo coi due discepoli di Emanus sopra la porta del refettorio.

Fu forse allora, per eternarne il caro e doloroso ricordo, ch'egli fece quel noto ritratto del suo maestro ed amico Savonarola, che trovasi oggi alle Belle Arti. In quel piccolo oscuro quadro, si stacca in profilo, su fondo quasi nero, il viso rugoso ed energico, dalla bocca eloquente, dallo sguardo di fuoco del grande predicatore; il cappuccio monacale un poco ricaduto indietro lascia vedere una ferita alla tempia, simbolica del martirio.

Secondo alcuni critici d'arte, esiste un altro ritratto del Savonarola fatto da Fra Bartolommeo, (del quale una copia è conservato nella cella a S. Marco), poco dopo la morte del celebre frate, e che portava iscritto le seguenti parole:

Hieronymi Ferrariensis Missi a Deo, prophetae effigies.

Tra i quadri più noti di questo pittore è la sua famosa *Deposizione* che trovasi alla Galleria Pitti. Bellissima la fi-

gura del Cristo morto sorretto dalla Madonna e da S. Giovanni; e mirabile per sentimento la Maria Maddalena che, inginocchiata ai piedi del Signore, nell' eccesso del suo dolore, si getta a faccia prostrata in modo che il suo viso è velato dai capelli cadenti in avanti, e solo, per abile scorcio, si vede la sua fronte bendata, mentre si stacca con bell' effetto di colore il rosso vivo del voluminoso panneggiamento della sua gonna.

La ricchezza, talvolta soverchia, del panneggiamento è una delle caratteristiche di Fra Bartolommeo, come anche di Andrea del Sarto; ambedue i pittori coprivano le loro figure di un ammasso di stoffe, ciò che spesso nuoceva alla loro eleganza di forma e a quella semplicità di linea che è il primo requisito in arte.

Si racconta che Fra Bartolommeo fu uno dei primi artisti del suo tempo ad adoperare quei modelli di legno, che oggi si chiamano *Mannequins* e che la scienza ha perfezionati in modo da renderli simili, nelle giunture, al corpo umano.

Pier della Francesca era stato il primo, come abbiam già detto, ad inventare e adoperare tali modelli; certo quelli usati da Fra Bartolommeo, quantunque un poco meno rozzi, avranno pur lasciato ancora molto da desiderare; ma intanto gli servivano per drappeggiare sopra di essi ad ampie pieghe le stoffe con le quali poi vestiva ad esuberanza le sue figure.

Negli intervalli di tempo che gli lasciava la sua arte diletta, il buon frate si occupava anche di musica. È facile immaginare. come, quando la luce non gli consentiva più di dipingere, egli sarà sceso dalla sua solitaria cella nel chiostro fiorito, a sedersi forse sotto al rosaio porporino, dove il Savonarola aveva predicato; ed ivi, nelle lunghe serate estive, egli avrà riuniti intorno a sè i giovani Novizi bianco-vestiti, per insegnar loro a cantare inni sacri, accompagnando forse quel canto col liuto o con la viola.

La vita del frate-pittore in quel poetico chiostro sarà certo trascorsa assai calma e dolce, poichè i rumori esterni

La Deposizione di Cristo

(FRA BARTOLOMMEO).

Firenze - Galleria Pitti.

del mondo cui egli aveva rinunziato, e il chiasso carnevalesco di quella Firenze fastosa del Rinascimento, saranno venuti ad infrangersi assai attenuiti contro i vecchi grigi muri massicci di quella Tebaide Domenicana!

A quanto pare, egli godeva, tra gli altri frati, privilegi speciali dovuti al suo ingegno; era esonerato, per esempio, dall' andare in coro affinchè potesse meglio attendere alla sua pittura. Come Fra Angelico, neppure lui volle mai dipingere per lucro; il denaro ricevuto per il suo lavoro andava a prò della Comunità, ed egli ne serbava solo quel tanto che gli occorreva per comprare colori e pennelli.

Così, dipingendo, pregando e cantando, Fra Bartolommeo giunse placidamente a quarantadue anni, quando, ammalatosi di febbre, dovè soccombere in quella ancora verde età.

Il Vasari attribuisce la sua morte alla soverchia predilezione per i frutti e per averne mangiati troppo. Ma è probabile che la vera causa fu la febbre che già varie volte lo aveva costretto a cambiar aria e andare a respirare le fresche aure del Pian di Mugnone, per la cui chiesa di Santa Maddalena, egli, in una delle sue villeggiature, aveva dipinto *L'Annunciazione* ed il *Noli me tangere.*

Fra Bartolommeo morì l' otto Ottobre 1517 e fu sepolto onorevolmente nella Chiesa di S. Marco annessa al Convento ove aveva trascorso la maggior parte della sua vita pia ed operosa.

SECONDA PARTE.

XXIX.

LEONARDO DA VINCI

(1452-1519)

Età dell'oro per la pittura fiorentina — Il Rinascimento — Gli Umanisti — Precoce ingegno di Leonardo — Sua bellezza fisica — Il suo fascino — Primo lavoro — Studia sotto il Verrocchio — Suo genio versatile — Strane invenzioni di Leonardo — Alla Corte di Milano — Il famoso Cenacolo *— Alcuni suoi dipinti — A Roma — In Francia — Vita di Leonardo alla Corte di Francesco I — Amicizia del Re per lui — Ritratto di Leonardo — Il vecchio Mago! — Sua morte — Suo testamento.*

LEONARDO DA VINCI

(1452-1519).

Con Leonardo da Vinci, il *Divino*, entriamo in pieno Rinascimento, cioè nell'età d'oro della pittura italiana di cui egli fu il più grande maestro, come l'opera sua ne fu la più perfetta espressione. In questo periodo brillante, compreso tra la fine del Quattrocento ed il principio del Cinquecento, sorse tutta una fioritura di grandi ingegni artistici, quali Leonardo da Vinci, Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto ed alcuni altri che, quasi contemporaneamente, dipinsero in Firenze.

L'età d'oro, epoca meravigliosa che doveva poi chiudersi in uno sfolgorìo di luce con Raffaello e con Michelangelo, ed in cui le più splendide opere d'arte sembravano sbocciare al soffio ispiratore del genio, come i fiori al bacio del sole primaverile, si chiama il secondo *Rinascimento*, appunto perchè l'arte, emancipatasi completamente dal freddo misticismo e dalla tecnica ancora incerta del Trecento, ed affermatasi in più vasti e vari concetti, rinasceva per raggiungere poi la sua massima perfezione di forma e di sentimento.

Il Rinascimento in Italia si divide generalmente in due grandi periodi distinti. Ma, secondo l'opinione di un illustre scrittore (1), sarebbero *tre* invece questi periodi che ebbero tanta influenza sull'arte e sulla letteratura: cioè il primo che incomincia nel Trecento con Dante, Giotto, Boccaccio e Petrarca e termina con Fra Angelico; il secondo — alla

(1) Angelo De Gubernatis.

metà del Quattrocento — che comprende l'opera di Piero della Francesca, del Signorelli, del Botticelli, chiudendosi col divino Leonardo; il terzo, infine, il più raffinato, più perfetto e più completo — ma forse meno naturale e spontaneo dei precedenti — che termina nel Cinquecento in poesia col Tasso, ed in arte con Raffaello, col Coreggio, con Andrea del Sarto e finalmente con Michelangelo.

E come nel Rinascimento vi furono questi tre grandi periodi vivificanti, così sono da notarsi nella pittura italiana quattro diverse *stagioni*, cioè: l'alba o la primavera che sorge raggiante di luce con Giotto; il meriggio o l'estate che splende sotto i raggi del divino Leonardo; l'autunno sfolgorante di brio bacchico e di colore nella tavolozza dei pittori veneti e bolognesi; poi — com'è legge naturale che l'ombra segua la luce — viene il gelido inverno della decadenza, che incomincia col principio del Seicento!

Ma, intanto, torniamo al tempo di Leonardo, all'età d'oro dell'arte, in cui l'ammirazione per le antiche sculture greche e romane ritrovate negli scavi fatti a Roma sotto ai Pontefici ed a Firenze dalla famiglia Medici, e lo studio dei classici messi in voga dagli Umanisti, avevano già molto contribuito al benefico risveglio intellettuale, come pure a far nascere nelle anime un amore per la *bellezza* sotto qualsiasi forma questa si presentasse. Tale amore non era altro in fondo che una naturale e sana reazione contro il soverchio ascetico misticismo del Trecento, in favore di un poetico e geniale materialismo temperato e spiritualizzato dalle dottrine di Platone, dottrine che, mentre glorificavano l'anima e l'intelletto, non per questo ne trascuravano l'involucro mortale, ma facevano anzi delle sue palesi e recondite bellezze uno studio appassionato.

In tal modo, sotto a questo vivificante influsso d'ispira zione classica, le rappresentazioni pittoriche limitate fin allora quasi esclusivamente alla Madonna, ad angeli e santi, incominciarono a cedere il posto a quelle degli Dei, delle Dee e delle Ninfe dell'Olimpo; e tutto il vecchio mondo pagano risorto, rifiorì sotto l'abile pennello degli artisti e sotto lo scalpello degli scultori.

Il genio eletto del Petrarca e il geniale e libero spirito del

Boccaccio, avevano pur avuto gran parte in questa trasformazione dell'arte. Così vi dovea contribuire in seguito l'ingegno di Leon Battista Alberti, del Magnifico, del Poliziano, di Pico della Mirandola e di tanti altri celebri letterati del tempo, la cui cura principale era stata quella di trarre dall' oblìo i classici antichi, e, traducendoli in lingua volgare, renderne più accessibile lo studio in Italia.

Ogni tanto, nel corso dei secoli, nasce qualche ingegno talmente raro e potente, profondo e versatile, da sembrare quasi sovrumano e da riempire di stupore i contemporanei ed i posteri; tale ingegno fu appunto quello di Leonardo, che il Vasari chiamò « veramente mirabile e celeste ».

Figlio d'amore, nato sotto astro felice, egli fu sempre fortunato e tutto in lui apparve perfetto. Suo padre, ser Piero da Vinci, nobile fiorentino, esercitava la professione di notaio in Firenze, e possedeva una villa e terre a Vinci, piccolo paese o borghetto situato tra Firenze e Pisa.

Bellissimo di persona, affascinante di modi, d'ingegno straordinariamente agile e profondo, Leonardo si rivelò fino dall' infanzia fanciullo prodigioso, innamorando di sè tutti quelli che lo avvicinavano.

Il fascino o magnetismo personale che s'irradiava intorno a lui, era tale che perfino gli animali ne subivano l'influenza: gli uccelli più selvatici si lasciavano addomesticare da lui; i cavalli più indomiti cedevano al tocco della sua mano ferrea e gentile. E questa simpatia naturale per tutte le creature provveniva dal suo grande amore per la natura ch' egli fino da fanciullo aveva studiata con passione nei suoi più minuti particolari. Difatti, lo spirito di Leonardo profondamente osservatore amava indagare ogni segreto della natura; e, per giornate intiere, in campagna, studiava gli insetti, i fiori e le foglie, il movimento del fogliame mosso dal vento, e il succedersi della luce e dell' ombra sui prati e tra le fronde, il rapido correre dell'acqua dei fiumi e dei ruscelli.

L' inclinazione di Leonardo per la pittura si rivelò in modo strano: negli ozi di un' estate, mentre si trovava col

padre e la famiglia in villa, il giovane si era divertito a dipingere su una *rotella* — o tondo di legno — un mostro composto di un insieme di brutti e schifosi animali ed insetti, quali serpi, scorpioni, ragni, nottole, lucertole, rospi ed altri, ch' egli aveva raccolti e copiati dal vero. Quel mostro era così orribile, e nello stesso tempo così vivo e naturale, che incuteva spavento a chi lo vedeva, e fu giudicato meraviglioso per essere stato ideato e dipinto da un così giovane artista.

Il successo grandissimo che ebbe tra gli amici ed intimi di casa quella prima opera di Leonardo, indusse suo padre, il bravo notaio ser Piero, a metterlo a scuola a Firenze dal celebre maestro Andrea Verrocchio, affinchè imparasse il disegno e la pittura.

Come lo scolaro superasse ben presto il Maestro, abbiamo già veduto nel capitolo che tratta del Verrocchio; difatti questi dichiarò dopo poco tempo che non aveva più nulla da insegnare al suo giovane allievo.

Uscito dalla scuola, o *bottega*, del Verrocchio, Leonardo si mise a dipingere per conto proprio ed eseguì la famosa *Annunciazione* conservata agli Uffizi; incominciò pure, ma non terminò mai l' *Adorazione de' Magi* (1), meraviglioso abbozzo e un *San Girolamo* (2), nonchè un' infinità di studi d'anatomia dell' uomo e del cavallo (animale per cui aveva grande passione) ed innumerevoli disegni di profili e di teste in carbone, e a matita rossa.

Versatile, come quasi tutti i grandi artisti del Rinascimento, Leonardo non fu soltanto pittore, ma architetto, scultore, ingegnere, filosofo, fisico, poeta e musicista. Sembrava infatti che il suo genio, vasto e potente come l' oceano, ed intollerante come questo di confine e di freno, volesse abbracciare tutto lo scibile della scienza umana.

Specialmente attratto dagli studi scientifici, sempre alla ricerca di curiose scoperte, di strani ed occulti problemi fisiologici e psicologici, egli si occupava di pittura quasi per solo passatempo. Ma desideroso tuttavia di perfezionarsi

---

(1) Uffizi.

(2) Vaticano.

anche in essa, inventava sempre nuovi metodi, nuovi colori e nuove forme, e fu tra i primi a dipingere ad olio.

Anche lo studio della fisionomia attirava Leonardo appunto per la stretta relazione che esso ha con la pittura. Talvolta, egli seguiva per ore e anche per giornate intiere, per le strade, qualche viso sconosciuto, bello o brutto, che aveva colpito la sua fantasia, vaga del mostruoso come del sublime; egli faceva quindi uno schizzo di quel viso nell'albo, per servirsene all'occasione nei suoi quadri.

E specialmente lo attiravano le teste caratteristiche dei vecchi, le ondulate ed abbondanti chiome fanciullesche, il sorriso tenero e grazioso della donna. Egli fu, difatti, sopra ogni altro e primo di ogni altro, il *pittore del sorriso*; di quel sorriso, lieve e misterioso riflesso dell'anima, che immortalò più tardi nella sua *Madonna delle Roccie* nella sua famosa *Mona Lisa* e nella figura di *Sant' Anna*.

***

Nel 1481, Leonardo, quasi trentenne, venne invitato da Ludovico Sforza detto *il Moro*, perchè si recasse a Milano, a quella corte ducale, ove era già giunta l'eco della sua fama d'artista.

Leonardo era stato raccomandato allo Sforza da Lorenzo de' Medici; ma egli volle nonostante far rilevare da sè al Duca la propria capacità nella lettera rimasta celebre, in cui diceva da sè che in lavori di architettura ed ingegneria, egli era al pari di qualunque architetto ed ingegnere del tempo; che in scoltura e pittura non la cedeva a nessuno, ed era pronto a dar prova valida della propria abilità in tutte quelle materie.

Questa lettera ardita, che sembrò agli invidiosi di Leonardo, alquanto vanagloriosa, era invece la semplice, sincera e nobile affermazione di un genio eccezionale che aveva piena coscienza del proprio potere e della propria capacità.

E Leonardo doveva pienamente soddisfare l'alto concetto che il Duca Sforza aveva già formato di lui.

Egli esordì, intanto, alla corte di Milano, come musicista,

recando seco un liuto d'argento a foggia di testa di cavallo, che egli aveva fabbricato da sè ed intonato secondo certe sue leggi speciali di acustica.

Su questo strano istrumento musicale, egli suonò con tanta maestria, che vinse la gara bandita dal Duca; cantò pure, accompagnandosi sul liuto, un sonetto di sua composizione, bellissimo per concetto poetico e per sentimento.

Un grande scrittore inglese, il Symonds, parlando di Leonardo, disse: « Questa storia del liuto di Leonardo ci sembra la parabola dell'opera sua: poichè l'arte e la scienza furono sempre in lui sottoposte al capriccio e all'originalità del suo genio ».

Lodovico Sforza rimase meravigliato della versatilità del giovane artista; e, ben lieto di avere potuto strappare alla corte Medicea un tale tesoro, lo trattenne presso di sè, lo colmò di onori e di doni, fissandogli un salario di due mila ducati ed un alloggio nel palazzo ducale.

Così Leonardo trascorse a Milano sedici anni; durante il qual tempo egli ideò ed eseguì numerosi e vari lavori artistici e scientifici, tra i quali i più famosi furono il modello colossale della statua equestre di Francesco Sforza, (distrutta nel 1501 quando Milano fu invasa dall'esercito francese), ed il celebre affresco del *Cenacolo* nel convento di S. Maria delle Grazie; affresco, che, sebbene sia oggi ridotto in pessimo stato dall'umidità e da altre cause, pure rimane il tesoro più prezioso del mondo artistico.

Durante quei sedici anni, la vita di Leonardo da Vinci alla corte di Milano, fu come una brillante fantasmagoria, o un racconto di fate. Favorito dal Duca Lodovico, amico dei più alti personaggi, ammirato dalle belle dame, corteggiato da tutti per il suo ingegno sfolgorante e per la sua figura affascinante, egli fu il più splendido cavaliere di quella corte sfarzosa ed intellettuale, ove si dava convegno il fiore dello spirito e della bellezza del Rinascimento.

Quantunque oppresso da lavoro artistico e scientifico, Leonardo trovava pur sempre il tempo per ideare mascherate carnevalesche, disegnare costumi per tornei, comporre sonetti ed inventare mille strane bizzarrie per divertire e meravigliare i suoi illustri patroni. Si racconta ch'egli usasse

Il Cenacolo

(LEONARDO DA VINCI).

Milano - Convento di S. Maria delle Grazie.

far lavare e raschiare budelle di agnello e vitello, poi, mediante un congegno speciale da lui stesso inventato, li gonfiava d'aria in modo, che, ad un tratto, riempivano tutta la sala con grande spavento e poi ilarità dei presenti, costretti a fuggire o ricoverarsi negli angoli della stanza. Intanto Leonardo ridendo diceva che quei palloni gonfi d'aria rassomigliavano alla gloria!

Altra volta, egli prese una grossa lucertola, le fermò sul dorso delle ali ripiene di argento vivo e le fissò sul capo una maschera con lunghe corna, trasformando l'innocua bestiolina in un mostro spaventevole che faceva fuggire tutti quanti lo vedevano.

Ma queste strane e sottili invenzioni umoristiche erano soltanto passatempi del suo ingegno originale e fecondo; egli, intanto, attendeva alla sua grande pittura dell' *Ultima Cena,* ma vi lavorava a scatti, ora lentamente, ora febbrilmente, aspettando sempre che l'ispirazione movesse il suo pennello. In vero, egli dipingeva soltanto quando il divino furore lo spingeva; talvolta, per settimane, non lavorava punto, oppure stava fermo davanti al dipinto senza toccarlo, meditando profondamente; altre volte, invece, vi lavorava dall'alba insino al tramonto, senza neppure ricordarsi di mangiare. Si racconta anche, che, spesse volte, d'estate, sotto la sferza del solleone, egli si muoveva dalla sua dimora, che era assai distante dal convento, per recarsi a dare due o tre pennellate soltanto all'affresco e poi tornarsene via.

Con tale sistema, il lavoro progrediva assai lento, ed il Duca si impazientiva del ritardo. Ma assai più del Duca si doleva il bravo frate, Priore del convento, il quale, nella sua ignoranza, non riusciva a capire perchè l'artista non seguitasse con regolarità l'opera sua e con quella stessa diligenza che i suoi frati « mettevano a zappare l'orto »; e finì col lagnarsi tanto col Duca Lodovico, che questi mandò a chiamare il pittore per fargliene rimostranza.

Leonardo, con la sua eloquenza, riuscì però ben presto a convincere il Duca, che l'arte non è un mestiere, e che occorre aspettare il momento buono dell' ispirazione; soggiunse poi, con quel sottile spirito umoristico che gli era

proprio, che da molto tempo egli stava cercando invano per la testa di Giuda un tipo abbastanza brutto e vile; ma che se non l' avesse trovato, per non ritardare altrimenti il lavoro, avrebbe preso per modello lo stesso Priore del convento. Lodovico Sforza capì e sorrise; ma il povero Priore ebbe tanta paura di vedere effettuata quella minaccia, che non osò più aprire bocca.

Finalmente l' affresco fu terminato per intiero nel 1499, salvo la testa del Cristo che il pittore non finì mai completamente, non avendo potuto raggiungere quell' ideale sublime ch' egli sognava per la divina figura del Redentore.

L' ispirazione di Leonardo in quest' opera mirabile fu talmente alta e potente, che, quantunque oggi, per le ingiurie del tempo e l' incuria degli uomini, il prezioso affresco sia rimasto soltanto la pallida ombra di ciò che doveva essere in origine, nondimeno soggioga ancora l' anima con una forza quasi sovrumana, e trionfa tuttora come l' opera d' arte più spiritualmente grandiosa che sia stata mai eseguita da pennello umano.

Questo secondo periodo della vita di Leonardo, trascorso a Milano, fu dunque il più importante per la sua arte. Delle varie pitture da lui dipinte allora ed in antecedenza a Firenze, molte sono sparite. Rimane però una delle più belle, la *Vergine delle Roccie*, eseguita nel 1481 per una chiesa di Milano e poi comperata da Francesco I, e che ora trovasi alla Galleria del Louvre.

In questa pittura meravigliosa, è diffusa tutta la scienza artistica dell' età matura di un genio che non ebbe mai rivali; più essa si ammira e più affascina per la sua originalità e per quel vago senso di mistero che presta tanto incanto alle opere di Leonardo e sembra avvilupparla di una specie di nebbia spirituale.

Su un fondo fantastico di roccie oscure tra l' addentellato delle quali filtra il chiaroscuro della luce e dell' ombra, si stacca la figura della Madonna nel suo gran manto celeste, color di zaffiro orientale; essa è mezza seduta, mezza inginocchiata sull' erba e tiene sorridente tra le braccia il piccolo Figlio, che con grazia infantile, benedice il suo piccolo compagno S. Giovanni Battista. Intanto, un angelo

Cristo — Studio pel Cenacolo

(LEONARDO DA VINCI).

Milano - Regia Pinacoteca.

vaghissimo, dalla lunga chioma ondulata, dalla veste color rubino (che ricorda per la tinta profonda quella dell'Angelo Gabriele, nella *Annunciazione* degli Uffizi), con un dito alzato, sorride pure e sembra, benedicendo, voler imitare il gesto del suo piccolo Signore, oppure accennare silenzio ed adorazione.

Più perfetta ancora della *Vergine delle Roccie* è la *Gioconda*, il ritratto cioè di Mona Lisa, la bellissima moglie di Francesco del Giocondo, (dipinto anch' esso passato al Louvre) che Leonardo dipinse al suo ritorno a Firenze nel 1501. Per quattr' anni egli lavorò a quel ritratto meraviglioso che rappresenta la bella dama nella calma attitudine di chi aspetta, ascolta o medita; le sue mani perfette sono mollemente incrociate, il busto formoso si distacca su di uno strano e vago paesaggio di lago e di roccie.

In quale sogno di esistenza anteriore avrà veduto il pittore quel mistico paesaggio così profondamente suggestivo? Quel paesaggio, di roccie fantastiche e di mari ignoti, che egli amava tanto riprodurre nei suoi quadri e che non sembra di questo mondo, tanto è grave di mistero; come di mistero è pure pieno il sorriso lieve che irradia gli occhi luminosi e sfiora le labbra sottili e sinuose della bella donna la quale, da tanti secoli, guarda serena, chiusa nel suo enigmatico silenzio, come una sfinge. Essa sembra meditare su cose ineffabili; forse sta pensando alle parole sublimi del maestro: « *cosa bella mortal passa e non dura* », ma che a Lei, resa immortale, dalla mano del genio, non si possono ora più applicare! (1).

In questo ritratto femminile Leonardo volle forse dipingere l' eterno fascino della donna; volle dipingere l'anima piuttosto che il corpo; o, per meglio dire la persona bellissima della *Gioconda* gli servì soltanto quale ricca veste per ricoprire quella Psiche enigmatica della vaga donna

(1) Questo meraviglioso ritratto ha ispirato all' illustre scrittore francese Edouard Schuré il suo splendido dramma « *Léonard* », un vero capo-lavoro di pensiero e di forma!

da lui certamente amata. Poichè soltanto un innamorato, che fosse nello stesso tempo un Leonardo, avrebbe potuto darci, con tale efficacia, in arte, l' illusione del *vero*!

Che l' artista fosse grandemente affezionato a quel ritratto, lo prova bene il fatto ch' egli non volle mai disfarsene, e che lo portò seco in Francia, ove, dopo la sua morte, passò in possesso del re Francesco.

Vasari chiama questo quadro con ragione: « Cosa più divina che umana »; e dice: « per la eccellenza dunque delle opere di questo divinissimo artefice era tanto cresciuta la fama sua che tutti volevano qualche saggio del suo pennello magico ».

Ma Leonardo non era artista da lavorare per lucro o per popolarità; egli, lo squisito, l' originale, dipingeva solo per sè stesso e per quei pochi eletti capaci di intendere ed apprezzare l' opera sua. Egli, del resto, produceva poco, perchè il suo concetto dell' arte era così elevato ed il suo desiderio della perfezione così intenso, che, quando doveva dipingere, tremava e prendeva quasi con timore i pennelli in mano; lavorava poi lentamente nè mai rimaneva soddisfatto della propria opera.

Nel suo celebre *Trattato della Pittura* egli diceva: «Quando l' artista si mostra contento del suo lavoro è segno cattivo; ma, se l' ideale dell' artista supera la sua mano d' opera, ciò è invece buon segno; se egli è ancor giovane diventerà un grande artista; farà poche opere, ma quelle poche saranno tali che tutti gli uomini le guarderanno, meravigliandosi della loro perfezione ».

Queste parole si applicano bene a Leonardo medesimo, la cui opera fu così parca; ma essa desta ancora la meraviglia del mondo, come la destò allora!

Difatti, quando, nel 1501, egli espose a Firenze il suo famoso *Cartone* di « *Sant' Anna e la Madonna* », che solo più tardi in Francia terminò di dipingere, tutta Firenze sfilò davanti per ammirarne la perfezione. Dice il Vasari: « durarono due giorni d' andare a vederlo gli uomini e le donne, i giovani ed i vecchi, come si va alle feste solenni, per vedere le meraviglie di Leonardo, che fecero stupire tutto quel popolo ».

* * *

Già da molto tempo era giunta a Roma la fama di Leonardo, ed il Papa Leone X lo invitò a lavorare in Vaticano. Ma l' impazienza di quel Pontefice si stancò ben presto della lentezza del pittore; e si racconta che, un giorno, il Papa, vedutolo preparare una vernice di nuovo genere, per un quadro, appena abbozzato, esclamò: « Ohimè, costui non è per far nulla; poichè comincia a pensare alla fine innanzi il principio del lavoro! ».

Il soggiorno di Leonardo a Roma fu breve; il suo genio libero ed insofferente di legami non potè sopportare a lungo il lavoro febbrile impostogli dal Papa; inoltre Michelangelo e Raffaello dipingevano allora al Vaticano e, quali nuovi astri, sorgevano sull' orizzonte dell' arte.

Raffaello ammirava grandemente Leonardo e molto aveva imparato da lui; ma Michelangelo, nella sua austera originalità, si atteggiava a suo rivale. Dice il Vasari che « vi era sdegno grandissimo fra Michelangelo Buonarroti e Leonardo », ed egli ci dà a credere che per questa ragione Leonardo se ne partisse da Roma.

È difficile però immaginare che un uomo d' animo così elevato e di genio così vasto come Leonardo potesse nutrire gelosia per un suo confratello in arte, e perciò questa supposizione del Vasari sembrerebbe da escludersi.

Piuttosto è probabile che Leonardo, spinto dal suo spirito girovago ed amante del nuovo, e stanco forse della vita che menava a Firenze e a Roma, abbia accettato volontieri, trovandosi a Pavia quando Francesco I vi entrò, l' invito di quel re, munifico patrono dell' arte, di far ritorno con esso in Francia.

Quest' intelligente e generoso mecenate reale amava molto gli artisti italiani; difatti, accolse, più tardi, con grandi onori, Andrea del Sarto, il pittore Rosso e Benvenuto Cellini. Di Leonardo poi era entusiasta, « innamorato », dice il Cellini nelle sue *Memorie;* e così quando, nel 1515, il grande pittore si recò con lui in Francia, lo colmò di onori assegnandogli una generosa pensione ed uno splen-

dido alloggio nel palazzo di S. Cloud vicino alla residenza reale di Amboise.

In quel poetico e quieto soggiorno, in quella storica dimora, all' ombra degli alberi secolari del parco reale, Leonardo da Vinci trascorse in agiatezza signorile, ed in quella pace che gli era sì cara. i suoi ultimi anni, dal 1515 al 1519. Egli aveva menato seco dall' Italia un suo prediletto scolaro, Francesco Melzi che non lo abbandonò finchè visse.

Il re Francesco andava spesso a visitare il suo artista favorito, lo colmava di doni e di cortesie, e prendeva grande diletto nel sentirlo parlare d' arte con quella eloquenza e quella scienza profonda che gli erano proprie.

E Leonardo, sebbene ormai vecchio, seguitava ancora sempre ad ideare nuovi lavori artistici e scientifici; tra le altre cose, fece un progetto grandioso per la costruzione di un nuovo palazzo reale ad Amboise, come anche quello di un canale lunghissimo che doveva servire di comunicazione tra due provincie.

Egli dipinse pure alcuni quadri di soggetto mitologico, che sono disgraziatamente spariti. Difatti delle pitture sue di quest'epoca rimane soltanto il meraviglioso gruppo di S. Anna, la Madonna, il Bambino Gesù e S. Giovanni, ch' egli aveva esposto in disegno a Firenze e che terminò di colorire per donare al suo buon amico e patrono il re Francesco.

Questo prezioso quadro è conservato ora al Louvre, la quale Galleria possiede inoltre altri tre lavori di Leonardo cioè un' *Annunciazione,* la *Mona Lisa* e la *Vergine delle Roccie*, già sopra descritti. Questi quadri, insieme alla *Medusa*, all' abbozzo dell' *Adorazione dei Magi* e al proprio ritratto, conservati agli Uffizi; al *S. Girolamo* al Vaticano; al celebre *Cenacolo* a Milano e ai due ritratti assai sciupati di Lodovico Sforza e Beatrice d' Este, e pochi altri ritratti e quadri sparsi nelle gallerie di Londra, Vienna, Dresda, Monaco, Pietroburgo, formano l' insieme purtroppo tenue dell' opera pittorica rimastaci del pennello divino di Leonardo. Ma a completare questa magra e preziosa raccolta, sono da aggiungersi i numerosi disegni a matita e gli interessanti giornali ove il sommo maestro nel suo curioso e minutissimo scritto, vergato da destra a sinistra, a ro-

vescio cioè, notava le sue impressioni d'arte e i suoi profondi pensieri filosofici e scientifici.

Adesso, per nobile ed intelligente iniziativa italiana, questi preziosi bozzetti, schizzi, appunti e studî sparsi qua e là per le gallerie e le biblioteche pubbliche e private dell'Italia e dell'estero, stanno per essere riprodotti e pubblicati in un grande volume di lusso, a spese dello Stato. E questa pubblicazione varrà ad onorare la memoria del più insigne italiano del Rinascimento, meglio di che qualsiasi monumento in bronzo od in marmo.

Leonardo da Vinci non rivide più la sua patria. Egli sentì che la sua fine si avvicinava e che ormai la sua missione era finita, senza però ch'egli avesse ancor terminato di esprimere nelle sue opere tutto quel grande ideale d'arte ch'egli aveva vagheggiato.

Ogni sommo artista ha di queste visioni e di queste tristezze, forse per ricordargli ch'egli è mortale, e che soltanto l'anima sua, innamorata del bello, è eterna!

Ma il suo lavoro era stato fecondo come insegnamento ai contemporanei ed ai posteri; e nella sua operosa e variata vita di artista ramingo, si erano concentrate più esistenze. Così, come il forte lavoratore, giunta la sera, si riposa, Leonardo, il grande sognatore, si addormentò placidamente nell'eterno sonno, l'animo in pace con Dio e col mondo, il 2 Maggio 1519, nel palazzo di S. Cloud.

La critica moderna esclude ormai la graziosa leggenda del Vasari, che il grande artista morisse nelle braccia del suo buon amico Francesco I, il re non trovandosi in quel giorno ad Amboise; ma la leggenda è significativa del grande rispetto del cavalleresco re di Francia per il genio italiano.

Poco prima di morire, Leonardo aveva voluto ricevere i sacramenti e fare il suo testamento, nel quale lasciava l'eredità materiale dei suoi beni ai fratelli; e al prediletto discepolo Melzi la sua eredità spirituale, cioè i suoi libri e disegni. Con la bontà d'animo che sempre lo distinse, non

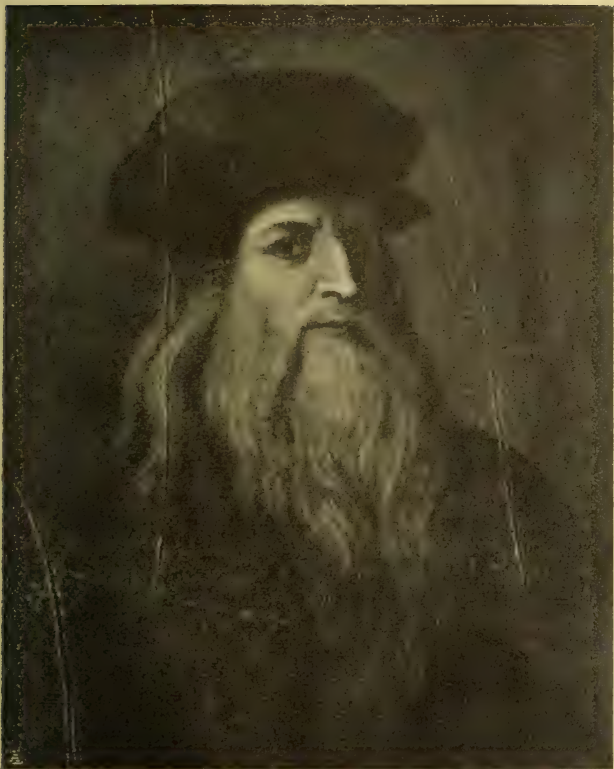
si scordò di lasciare un ricordo ai vecchi servi affezionati: a Battista, suo domestico italiano, lasciò una vigna che possedeva in Milano; e alla vecchia Mathurine, la sua serva francese, donò un abito ed un manto di panno nero guarnito di pelliccia, insieme a due ducati in memoria dei suoi buoni servigi.

*
* *

Di questo sommo tra i pittori del Rinascimento esiste un solo ritratto su tela quello, credesi, dipinto da lui stesso e che lo rappresenta in tutta la forza e tutto il fascino della età matura (1). In questo interessante capo-lavoro conservato nella galleria degli Uffizî, la figura di Leonardo il divino apparisce a mezzo busto, di grandezza naturale. Egli è vestito di un ricco abito nero in velluto guarnito di pelliccia scura. Sotto al berretto, pure di velluto nero, spiove fin sulle spalle la sua biondo-rossiccia chioma, abbondante, morbida ed ondulata, che si mescola alla lunga e folta barba fluviale.

In mezzo a tutto questo biondo fulgore di pelo, si stacca, scolpito come in avorio, il viso meraviglioso, dai tratti nobili e fini, dal naso aquilino, dalle sottili labbra arcuate, dagli occhi neri, penetranti ed indagatori, pieni di fuoco ancor giovanile, che scintillano sotto alle ciglia corrugate dal pensiero che sulla vasta fronte ha già impresso il suo solco profondo.

È il viso di un sognatore e di un mago; tutta l'affascinante individualità dell'uomo e dell'artista vi si rivela nella sua straordinaria potenza! Ed, intanto, mirando quell'immagine si pensa alle parole del Vasari: « Mai non fu persona che tanto facesse onore alla pittura. Egli con lo

(1) Esiste pure un altro autoritratto di Leonardo, un disegno a matita rossa, che lo rappresenta in età assai più avanzata; il viso rugato, la bocca dall'amara piega, gli occhi infossati sotto le ispide ciglia, rivelano l'uomo duramente provato dalla vita. È un tragico ritratto, pieno di vita e di passione e sembra, nello sbiadito color rosso, essere stato disegnato da lui col sangue del proprio cuore!

Ritratto di Leonardo da Vinci

Firenze - Uffizi.

splendore dell' aria sua, che bellissima era, rasserenava ogni animo mesto, e con le parole volgeva al sì e al no ogni indurata intenzione. Egli, con le forze sue, riteneva ogni violenta furia, e con la destra torceva un ferro di cavallo, come se fosse piombo. Con la liberalità sua raccoglieva e pasceva ogni amico povero e ricco, pur ch' egli avesse ingegno e virtù. Ornava ed onorava con ogni azione qualsivoglia disonorata e spogliata stanza, per il che ebbe veramente Fiorenza grandissimo dono del nascere di Leonardo e perdita più che infinita nella sua morte ».

Ma simile a Dante, anche quest' altro grande Fiorentino fu sepolto in terra straniera; e Firenze non ne possiede la spoglia mortale!

Uno storico d' arte ci dice che: « Nel 1864 furon trovate sotto una pietra le ossa di Leonardo da Vinci, con una monca iscrizione, tra le rovine dell' antica cappella reale di Amboise; ed ora riposano entro cassa di piombo e di legno nel sotterraneo della Cappella di Sant' Uberto edificata da Carlo VIII ».

XXX.

BERNARDINO LUINI

(1475-1533?).

Luini, scolaro di Leonardo — Silenzio del Vasari intorno a lui e alle sue opere — Giudizi di critici moderni — Suoi primi lavori — Gli affreschi di Casa Pelucca — Suo innamoramento — Un duello tra rivali. — La seconda maniera del Luini — Le sue figure — Il suo sentimento — La sua attività — L'affresco della Passione *a Lugano — Vari suoi quadri — La fine ignota di Luini — Il suo ritratto — I suoi figli — La pittura lombarda dopo la morte di lui — Suo grande successore nell'arte milanese Gaudenzio Ferrari.*

BERNARDINO LUINI

(1475-1533?).

Prima di passare ad altri pittori o ad altre scuole di pittura, voglio ancor parlarvi di un grande artista di quella importante scuola lombarda che fu rappresentata, come abbiamo già veduto, in Mantova dal Mantegna, in Milano da Leonardo da Vinci e in Parma dal Correggio e, dopo di lui, dal Parmigianino.

Bernardino Luini, scolaro (credesi) e seguace di Leonardo, fu uno dei più perfetti maestri della pittura Lombarda. Le sue belle e numerose opere rimangono ad attestare la sua lunga ed operosa vita, la quale è però avvolta in molta oscurità, come la sua morte rimane coperta di un certo mistero.

Vasari, il fedele biografo dei pittori, che spesso si fermò ad intrattenerci a lungo intorno ad alcuni assai inferiori per merito al Luini, su questo grande artista sorvola dedicandogli soltanto poche parole alla sfuggita nella biografia di un altro pittore; il che, del resto, si spiega perchè il Vasari scrivendo nella sua Toscana, non vide alcuni de' quadri del Luini, il quale non si mosse dalla Lombardia. Ma un contemporaneo del Luini, il Lomazzo nel suo *Trattato dell' arte della Pittura*, parla di lui in termini di grande elogio, notando come nel 1500 egli fosse già celebre. Le ultime ricerche degli studiosi ci fanno poi sapere che Bernardino Luini nacque a Luino paesetto sulle rive del poetico Lago Maggiore, verso il 1475, e che studiò in Milano, probabilmente sotto il divino Leonardo.

Quantunque celebre nel suo tempo, il povero Luini fu in seguito quasi dimenticato, o, per lo meno, trascurato; e molte delle sue opere, per la loro rassomiglianza alla *maniera* di Leonardo, furono attribuite a quel maestro. Ma, di recente, la critica d'arte ha tratto dall'oblìo Bernardino Luini e le sue pitture, ed assegnatogli quel posto che si merita tra i grandi pittori italiani.

All'estero, Ruskin, il celebre critico inglese, appassionato per quest'artista Lombardo, ne descrisse l'opera e la fece apprezzare; ed in Italia prima il Cavalcaselle e poi il Morelli lo hanno rivendicato.

Il Morelli poi ha riabilitato Luini dall'accusa fattagli di essere stato un servile imitatore di Leonardo, rilevando le sue caratteristiche speciali ed originali, ma giudicandolo come « un artista non dotato di grande forza di immaginazione, e perciò come genio creatore inferiore assai al Sodoma; quantunque, nel suo genere, pittore originale e pieno di grazia ».

Alcuni scrittori mettono in dubbio che Bernardino possa essere stato scolaro di Leonardo, per la ragione che il grande Maestro lasciò Milano l'anno prima (1499) che il Luini vi giungesse. In ogni modo, bisogna ricordarsi che Leonardo aveva fondato a Milano una Accademia d'arte, e lasciato in quella città l'impronta vivace del suo grande genio, al quale si ispirarono tutti i pittori Lombardi in quel tempo, ed in ispecie il Luini.

Bernardino Luini ebbe anche altri maestri meno illustri di Leonardo, come il Foppa e il Borgognone, dai quali fu pure dominato nella sua prima maniera, che, ben diversa dalla seconda, fu alquanto primitiva, dura e fredda, come lo provano i suoi giovanili dipinti, cioè la *Pietà* in S. Maria della Passione (Milano) e l'*Adorazione dei Magi* nella chiesa di S. Pietro a Luino.

Tra i primi lavori importanti di Bernardino furono gli affreschi di *Casa Pelucca* presso Monza, che rappresentano soggetti sacri e profani trattati in modo ingenuo ed originale. Intorno a questo suo primo lavoro, si racconta un aneddoto tragico. Pare che mentre egli stava lavorando ad affresco nella chiesa di S. Giorgio in Palazzo a Milano,

La salma di Santa Caterina d' Alessandria portata al Sepolcro dagli Angeli

(BERNARDINO LUINI).

Milano - Museo di Brera.

il Priore di quella chiesa venisse spesso a vederlo dipingere e a tale scopo, salisse sull'impalcatura eretta nella navata. Ma un giorno, il brav'uomo, nella sua entusiastica ammirazione, camminando all'indietro, per meglio giudicare dell'effetto di quell'affresco, cadde all'indietro e, precipitando giù, si ruppe l'osso del collo! Il fatto addolorò il popolo che ne attribuì la colpa al povero pittore, il quale impaurito di rimanere vittima di quell'irragionevole sdegno popolare, fuggì a Monza ove cercò rifugio in casa di un amico, ricco possidente, di nome Pelucca. Ivi, egli si trattenne circa due anni, ed in iscambio dell'ospitalità ricevuta ornò la casa Pelucca di quella vaga serie di affreschi.

Durante il suo soggiorno a Monza, Bernardino s'innamorò di una delle figlie del Pelucca, di nome Laura, amata, alla sua volta, da due altri pretendenti. Tra quei tre rivali nacque una fiera gelosia e seguì poi un duello, in cui uno di loro venne ucciso.

Così il Luini, fu costretto a nuovamente fuggire ed abbandonare la bella Laura, la quale, per motivo di quel dispiacere amoroso, si fece monaca. Ma, molti anni dopo, quando il Luini dipingeva a Lugano, egli rivide nel convento di quel luogo la dama dei suoi pensieri, e volle immortalarne le pallide ed ormai attempate sembianze nella figura di una delle sante donne, nel suo celebre capo-lavoro della *Passione*.

Gli affreschi di *Casa Pelucca* a Monza, ora in gran parte conservati nel Museo di Brera, sono della *prima* maniera di Luini e ben lungi da quella perfezione di forma e di colorito ch'egli doveva raggiungere più tardi. Ma il bell'ingegno nascente del pittore si rivela già nell'ultimo dipinto di quella serie, cioè nel *Seppellimento di Santa Caterina d'Alessandria*: dipinto mirabile per grazia e per elevatezza di concetto. Secondo la leggenda, il corpo di questa santa fu miracolosamente trasportato dagli angeli in cima al sacro monte Sinai. Il pittore ha rappresentato la salma, dalle forme gracili e leggiadre che si profilano sul pallido cielo, dalla bella testa con la chioma spiovente e mossa dall'aria, sostenuta da tre graziose creature angeliche, le quali tolta la santa dall'antico sarcofago di marmo scolpito ove giaceva, la trasportano leggerissimamente con

infinita cura e tenerezza per aria fino alla sua ultima e mistica tomba sul monte Sinai. Il movimento cadenzato degli angeli dalle grandi ali stese, è reso con molta verità, come anche l'immensità ed il mistero dello spazio ove si libra il gruppo fantastico.

Bernardino Luini fu sopratutto eccellente nell'affresco, e le chiese di Milano sono ricche delle sue pitture murali; il colorito vi è assai soave e ricco; egli prediligeva le tinte delicate, quali il grigio, il rosa, il verde ed il color violetto; amava pure unire in modo armonioso il celeste col verde, (come Correggio il celeste col rosa) e dava molta trasparenza ai suoi colori.

Uno dei suoi dipinti più importanti fu quello eseguito per la Confraternita della *Santa Corona* e che trovasi tuttora in una sala della Libreria Ambrosiana a Milano. Questo dipinto rappresenta il Cristo incoronato di spine e deriso, e contiene un gran numero di figure, come pure, i ritratti assai naturali e vivaci dei dodici membri di quella Confraternita che, inginocchiati, presenziano la dolorosa scena.

Questo capo-lavoro venne pagato al Luini nella modesta somma di lire cento quindici e nove soldi! (*) Egli lo eseguì in sei mesi, col solo aiuto di un suo garzone che gli preparava i colori.

Come si vede, gli antichi pittori, ben diversi dai moderni, lavoravano con molta semplicità ed erano più che modesti nelle loro pretese!

Circa il 1522, Bernardino Luini aveva raggiunto la sua *seconda* maniera, cioè la perfezione della sua arte. Difatti le sue pitture del secondo periodo sono così diverse dalle prime che non sembrano neppure dipinte dallo stesso pennello, tanto la forma ha acquistato grazia ed il sentimento profondità.

Le sue figure di Madonne e di Santi sono ispirate ad una

(*) Avvertisi però, che la lira, di quel tempo, poteva essere d'oro e equivalere al vecchio fiorino.

soave e quasi mistica devozione; in esse si ritrova quasi sempre lo stesso modello femminile assai dolce e grazioso, dal viso ovale, dalla larga fronte serena incorniciata da bella chioma ondulata leonardesca, dai grandi occhi quasi sempre abbassati in atto pensoso, e dalla bocca atteggiata ad un lieve e modesto sorriso. Come il Botticelli, anche il Luini ha saputo mettere nello sguardo materno delle sue Madonne una profetica mestizia; e, come Leonardo, egli ha pure raggiunto il colmo dell'arte nel tenue sorriso — vago raggio di sole morale — che illumina il viso pensoso delle sue donne e dà loro una così fine grazia spirituale.

Anche le mani, piuttosto grandi e carnose, dalle lunghe dita, sono una caratteristica speciale della sua maniera, e nella loro eleganza di forma, nella loro grazia un po' forte e nello stesso tempo delicata, hanno, per così dire, una individualità propria che completa quella della figura alla quale appartengono.

I quadri da cavalletto del Luini sono numerosi e sparsi per molte gallerie in Italia ed all' estero. Tra i più celebri sono la *Madonna delle Rose* (Milano Brera) e la bellissima *Vergine col Figlio* (collezione Layard Gall. (Venezia), *La Casta Susanna* (Milano), *Il matrimonio di S. Caterina* (Milano), *la bellissima Salòme* (degli Uffizi), senza enumerare i molti altri ancora che si trovano a Parigi, Buda-Pest, Madrid, Pietroburgo, in Inghilterra ed altrove.

L' attività di questo pittore fu, come si vede, grandissima. Dal 1522 al 1533 (anno in cui si crede ch' egli sia morto) dipinse a Legnano, a Ponte, Saronno, Como, Milano e Lugano; e tra i suoi più celebri lavori di quel periodo fecondo, furono gli affreschi di Saronno e quelli della Chiesa di S. Maurizio (Milano). Ma la sua arte doveva raggiungere il colmo nella grande scena della *Passione* a Lugano, che, insieme al grazioso gruppo della Madonna del Gesù e S. Giovanni nel chiostro di Lugano, furono i tre suoi ultimi lavori.

Questo colossale affresco della *Passione* che occupa tutto il muro che separa la navata dal coro, nella chiesa dei Francescani di quella piccola città, è una meravigliosa fantasmagoria rappresentante in modo vivace — quasi teatrale

— la tragica scena. Quantunque assai più perfetto nella tecnica e nella disposizione dei vari gruppi di figure, quest' affresco ricorda un po' nel suo insieme lo stesso soggetto trattato dai fratelli Sanseverino, in modo però più ingenuo e primitivo, in una chiesina di Urbino.

Luini, in questo suo affresco, nel movimento di tutte quelle figure di santi e di soldati a piedi ed a cavallo, di spettatori inorriditi, nella Maddalena inginocchiata al piè della Croce in atto drammatico, nel gruppo della Madonna svenuta tra le braccia delle sante donne, ha voluto farci presenti tutto l' orrore e tutta la confusione di quella scena del martirio supremo dell' uomo-Dio. E vi è riuscito in modo magistrale.

Ma tali soggetti tetri e crudeli non erano prediletti del mite Bernardino, il quale si compiaceva invece (come Fra Angelico) a rappresentare le scene calme e ridenti della *Natività* o dell' *Adorazione dei Re Magi*, soggetti che dipinse molte volte. Egli riusciva pure meglio nei gruppi di poche figure, che nella rappresentazione di numerosi personaggi, ove, spesso, la sua composizione peccò di confusione. Un gruppo suo perfetto è appunto quello del Chiostro di Lugano, suo ultimo lavoro.

Nel breve spazio contenuto tra l' arco della vôlta ed il di sopra di una porta, il Luini dipinse questo suo più vago idillio sacro. La Madonna è in piedi ed occupa il centro del gruppo. Con le braccia stese, essa attira a sè, con dolce atto materno, i due bimbi che le stanno ai fianchi e guarda con infinita tenerezza ed un lieve mesto sorriso, il piccolo Gesù paffutello e birichino, il quale abbraccia per il collo un vispo agnello, cercando di montargli sul dorso. Intanto, dalla parte opposta, l' altro bimbo, San Giovanni, inginocchiato, nella sua breve tunica di pelo, stringe la sua croce, ed addita ridendo, con grazia maliziosa, al suo divino piccolo Signore! È una vaga scena domestica che l' artista avrà forse veduto e còlta al volo sul vivo e che ha saputo idealeggare col suo sentimento pio e mistico. Le due figure di bimbi nella loro vispa leggiadria infantile, sono degne del pennello di Correggio, il ritrattista per eccellenza dell' infanzia; ed il colorito dell' affresco è ricco e soave; mentre

il celeste pallido del manto della Madonna ed il verde cupo della sua veste, formano un' armonia deliziosa.

Dopo gli affreschi di Lugano (1530) Bernardino Luini sparisce dall' arte, e, a quanto pare, anche dal mondo! Il Morelli suppone ch' egli sia morto nel 1533, ma nulla di certo si conosce intorno a questa sua fine ignota che ha del misterioso! Darebbe invece a credere che fosse morto assai più vecchio da un supposto ritratto dipinto da sè stesso, in un suo affresco, ove egli ci appare quale simpatico vegliardo, dalla lunga barba bianca, dall' alta fronte di sognatore solcata da rughe profonde, dallo sguardo triste e penetrante, dalle labbra chiuse ed impenetrabili. Il suo aspetto è quello di un monaco medioevale; ha il capuccio sulle spalle e un libro antico in mano. Egli ebbe difatti lo spirito pio ed operoso del monaco; come dice un suo biografo il Rio, nel suo bel libro « *Sull' Arte Cristiana* », « Luini fu l' amico di quelli che pregano e di quelli che piangono, perchè le sue pitture commuovono l' anima ».

Al detto pure di un altro suo critico ed ammiratore, il celebre Ruskin, « Luini non lasciò che opere belle; egli fu il tipo centrale forse più perfetto del colto e valentissimo pittore italiano, industrioso e lavoratore, che operò con tutto il suo cuore e con tutta la sua anima ».

Bernardino Luini lasciò tre figli, Evangelista, Piero ed Aurelio che furono mediocri pittori.

A tenere ancor alto il prestigio della scuola Lombarda sorse però poco dopo il milanese Gaudenzio Ferrari, soprannominato per la perfezione delle sue pitture il *Raffaello delle Alpi*. Egli si distinse più specialmente per il suo bel colorito e per il suo energico e forte disegno ed ebbe numerosi scolari; ma la scuola milanese, dopo Gaudenzio Ferrari, non potè vantare che una lunga lista di pittori di secondo ordine.

XXXI.

GIANNANTONIO BAZZI

(DETTO IL SODOMA)

(1479-1549)

Sodoma nasce in Lombardia — Si ispira all' arte del divino Leonardo — Viene a Siena — Arte a Siena in quel tempo — Si stabilisce a Siena — Prende moglie — Sua casa « un' arca di Noè » — Sua passione per gli animali — Il corvo — La scimmia — Suo carattere strano — È chiamato il Mattaccio — *Corre al* Palio — *Dipinge a Monte Oliveto — Il giudizio su di lui del Vasari — Va a Roma col banchiere Chigi — Lavora al Vaticano — Un Papa dispettoso! — Lavora alla Farnesina — È fatto cavaliere da Leone X — « Un cavaliere senza soldi! » — Ritorna a Siena — Periodo fecondo ed operoso del suo genio — Suoi dipinti — Il sentimento cristiano e pagano nel Sodoma — La serenità e il dolore nella sua opera — La sua maniera — Suoi ultimi giorni — Sua triste fine — I suoi discepoli.*

GIANNANTONIO BAZZI

(DETTO IL SODOMA)

(1479-1549).

Autoritratto del Sodoma

Siena - Chiostro di Monte-Oliveto.

Giannantonio Bazzi, meglio conosciuto sotto il nome di *Sodoma*, nacque a Vercelli nel Piemonte (*), studiò poi pittura in Lombardia sotto valenti maestri e si ispirò alla maniera di Leonardo da Vinci, il quale, in quel tempo, dipingeva a Milano il suo celebre *Cenacolo.*

Poco più che ventenne, ma già abile pittore, il Sodoma fu condotto a Siena, circa il 1501, da certi ricchi mercanti, figli di Ambrogio tesoriere del Papa, ed ivi trovò subito l'ambiente confacente alla sua speciale indole artistica.

(*) Alcuni critici negano l' origine piemontese del Sodoma dicendo che si tratta d' un Vercelli presso Siena.

Il Müntz, nel suo bel libro sull' *Arte del Rinascimento* dice che « fu un tratto di genio da parte del giovane artista, quello di cercar fortuna a Siena ». Con ciò vorrebbe dire che se il Sodoma, invece che a Siena, fosse andato dapprima a Firenze, la sua *maniera* sarebbe forse stata troppo influenzata dalla scuola fiorentina ed avrebbe quindi perduto quella spiccata personalità che ne costituisce il pregio principale.

A Siena, dopo la morte dei grandi maestri de' quali già vi parlai, l' arte volgeva alla sua decadenza, ma era stata poi ravvivata dall' ispirazione dei pittori Umbri; difatti, il Perugino, era venuto a lavorare in Siena, e quindi il Pinturicchio, che appunto nel tempo in cui vi giunse il Sodoma, (1502), stava occupato nella sua grande opera della *Libreria*.

Così, come si vede, l' arte Senese, dopo aver grandemente influito sull' arte Umbra, stava allora ricevendo da questa, invece, ispirazione e luce; ed ora sotto al Sodoma doveva risorgere a fulgida, quantunque breve vita novella.

Il Bazzi povero di nascita, ma signore nei suoi gusti e nelle sue tendenze, era venuto a Siena a cercar fortuna sprovvisto di mezzi e portando per solo bagaglio il suo pennello, che, quale bacchetta magica, doveva aprirgli le porte della gloria e della ricchezza. Egli portava pure dalla sua nativa Lombardia, quella maniera larga e soave, quel colorito vivo ed ammaliatore proprio della scuola del divino Leonardo. La sua arte parve perciò assai bella e nuova ai Senesi, assuefatti ad uno stile più severo, ed egli ricevè molte commissioni di lavoro ed incominciò a guadagnare assai bene.

Così, stabilitosi a Siena, egli mise sù casa e studio, e, poco dopo, prese per moglie una distinta e ricca giovane di nome Beatrice di Luca Galli, che gli portò una buona dote. Ma la povera Beatrice visse poco tempo col suo sposo, tanto questo era bizzarro e strano, e, ben presto, fu costretta a separarsene.

Difatti, il grande pittore, il quale, come artista fu impareggiabile, come uomo era moralmente molto imperfetto! Di umore stravagante e capriccioso, venne soprannominato il « *Mattaccio* ». Amante del lusso, del piacere, del dolce

far niente, egli campava spensieratamente, senza curarsi dell' indomani e lavorando sul serio solo quando ne veniva costretto dalla necessità, e come dice il Vasari « il suo pennello ballava secondo il suon de' denari ».

Il vecchio biografo dei Pittori che, spesse volte, si mostra assai parziale verso alcuni e soverchiamente severo verso altri, non aveva, a quanto pare, troppa simpatia per il Sodoma, e fu per lui un po' ingiusto, dipingendolo sotto l' aspetto di un matto e di un libertino. Ma la critica recente ha alquanto riabilitato questo grande artista, mostrandolo strano, sì, ma non mercenario, e sempre ispirato dall' amore dell' arte di cui egli fu così sommo maestro.

In ogni modo, queste notizie del Vasari, sfrondate da esagerazioni, sono preziose perchè egli le raccolse in gran parte dal genero e discepolo del Sodoma, il Nerone o *Riccio*, pittore anche lui; e perciò esse ci dànno un quadro assai vivace del carattere intimo del Sodoma e del suo curioso modo di vivere.

Appassionato per gli animali, ne teneva presso di sè di ogni specie, tanto che la sua piccola casa pareva un' « Arca di Noè », piena di « tassi, scoiattoli, bertuccie, barberi da correre palii, cavallini dell' Elba, ghiandaie, galline nane, tortore indiane ed altri sì fatti animali, quanti gliene potevano venire alle mani » (*). Ma tra tutte quelle bestie, la preferita dal pittore era un grosso corvo nero, dal becco e dalle zampe gialle, che aveva imparato così bene a pronunziare il nome del padrone, *Giannantonio*, ed imitare il suo modo di parlare, che, quando questi era fuori e qualcuno picchiava alla porta, il corvo rispondeva per lui, colla medesima sua voce!

Il Sodoma, bravo cavallerizzo, era pure molto affezionato ai suoi cavalli, e più particolarmente ad un *barbero*, cioè cavallo da corsa, che aveva vinto per molte volte il *Palio*.

Il *Palio* è la famosa gara equestre tenuta ogni anno a Siena, anche oggi, nella grande Piazza Pubblica; ed è assai pittoresca, perchè vi prendono parte i rappresentanti di tutte le varie contrade della città, vestiti in costume

(*) Vasari.

medioevale e portando bandiere di varii colori dipinti con i relativi emblemi e stemmi. In una di quelle occasioni, il Sodoma invece di montare lui stesso il suo cavallo o farlo montare da un fantino, gli pose sul dorso, bene legata ed assicurata, una grossa scimmia; poi lo lasciò andare! Il cavallo, col suo strano cavaliere, vinse il *Palio* in mezzo alle risate e agli applausi della folla!

Per queste sue stravaganze, allegre ed innocue, per il suo carattere geniale e liberale, il Sodoma si fece ben volere a Siena che divenne sua seconda e vera patria. Egli vi dipinse molto e vi lasciò un gran numero di opere mirabili.

Tra i suoi primi e più importanti lavori, furono gli affreschi di Monte Oliveto, la famosa Abbazia nei pressi di Siena. Come già sappiamo, Luca Signorelli aveva incominciato a dingere in quel Chiostro la Storia di San Benedetto, ma lasciò incompiuta l' opera, che il Sodoma doveva poi terminare in modo magistrale.

Difatti, egli vi aggiunse altri ventiquattro affreschi, nè dimenticò di mettervi nell' ultimo della serie il proprio ritratto e di dipingervi, come genio famigliare, il suo famoso corvo in compagnia dello scimmione vincitore del Palio!

Quel ritratto del pittore è interessante, perchè ce lo mostra com' era a quel tempo ancor giovane della sua vita. Egli si è rappresentato vestito con una ricca cappa di broccato color giallo a striscie di velluto nero, che gli era stata regalata da un signore milanese, forse suo amico, il quale, entrato a Monte Oliveto per farsi frate, aveva gettato l'abito secolare per indossare la tonaca.

Il Sodoma ha la testa coperta da un berretto floscio di velluto, sotto al quale piove sulle spalle la lunga e folta chioma nera, tagliata a *zazzera*, com' era allora di moda. La sua carnagione è olivastra; i suoi grandi occhi neri si volgono con sguardo audace ed un po' ironico verso lo spettatore; la bocca, dalle grosse labbra tumide e sensuali, sorride pure lievemente e tutta la fisionomia giovanile esprime un senso sottile di umorismo unito ad una lieta spensieratezza — la gioia di vivere e di godere! Sembrerebbe quasi ch' egli stia meditando una di quelle sue famose celie, ardite ed allegre, che tanto fecero ridere, ma

anche spesso inquietare, i bravi frati di Monte Oliveto e gli valsero da loro il soprannome di *Mattaccio*.

Prima ancora di intraprendere il grande lavoro di Monte Oliveto, il pittore aveva già dipinto al piccolo Convento di S. Anna, presso Pienza, nel refettorio delle monache, tra altri un bellissimo affresco, rappresentante il miracolo evangelico della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Di ritorno a Siena, il Sodoma, avendo fatto la conoscenza del ricco banchiere Agostino Chigi, fu da lui condotto a Roma e presentato al Papa Giulio II. Questo pontefice, che aveva sentito molto lodare la bravura del Sodoma, lo incaricò di dipingere una delle *Stanze* del Vaticano, accanto a quella ove già aveva lavorato il vecchio Perugino. Sodoma si mise all'opera con zelo; ma poi, svagato dai piaceri che gli offriva la vita a Roma, tirò tanto in lungo il lavoro, che il Papa — uomo di carattere impaziente ed irascibile — lo mandò a farsi benedire, e fece distruggere da Raffaello tutto ciò che il Sodoma aveva fin allora dipinto. Raffaello non ubbidì alla lettera al comando imperioso del Papa, perchè, nel rifare quella *Stanza*, come pure l'altra dipinta dal Perugino, per rispetto verso il suo vecchio maestro, e per ammirazione pel genio del Sodoma, non volle distruggere del tutto il loro lavoro, ed in parte lo lasciò stare.

Allora il Chigi, che era l'intelligente e generoso mecenate degli artisti del suo tempo, forse per consolare il povero Sodoma della mortificazione ricevuta, gli diede la commissione di dipingere una sala della sua villa sul Tevere, recentemente costruita secondo il disegno del senese Baldassarre Peruzzi, ed, in seguito, ornata anche dal pennello magico di Raffaello. In quella grande sala, al piano superiore della *Farnesina*, (così si chiamava quella villa), il Sodoma dipinse nella sua più bella maniera *Le nozze di Alessandro il grande con Rossana*. In quei mirabili affreschi, che sono tuttora perfettamente conservati, il Sodoma profuse tutta la grazia soave ed insieme forte del suo genio. Degni di nota in quest'opera e degni anche del Coreggio, — pittore dell'infanzia rosea e paffuta — sono i numerosi Amorini che aiutano la bellissima *Rossana* a spogliarsi, e si nascondono, ridenti e biricchini, tra le cortine, color verde cupo

del letto. La bella *Rossana* ha una grande rassomiglianza con la leggiadra *Eva* del *Limbo*; il pittore ha spesso riprodotto questa figura di donna, forse da lui amata, e che unisce alla perfezione fisica, una soave bellezza spirituale.

Mentre che il Sodoma eseguiva questo suo capo-lavoro alla Farnesina, il vecchio Papa Giulio II — il protettore e l'amico di Raffaello e di Michelangelo — venne a morire, ed il seggio di S. Pietro fu occupato da Leone X. Questo Pontefice, proveniente dalla còlta famiglia de' Medici, era assai più intelligente in materia d'arte del suo predecessore, e seppe apprezzare al suo giusto valore il genio di Sodoma; e quando questo, pel mezzo del Chigi, gli presentò un bel quadro rappresentante *Lucrezia*, la virtuosa matrona romana, Sua Santità lo colmò di lodi e di onori e lo nominò Cavaliere. Tale onorificenza era in quel tempo conferita assai più di rado che non lo è in oggi e concedeva la nobiltà; perciò il Sodoma ne andò superbissimo, tantochè d'allora in poi, usava firmare i suoi quadri: *Cavaliere* Giovannantonio Bazzi. Fu probabilmente circa quel tempo che egli fece il proprio ritratto esistente alla Galleria degli Uffizi, nel quale si raffigurò in età matura, il viso pallido e sparuto incorniciato da una corta barba nera; il personale un poco gracile è riccamente vestito di velluto nero e cremisi; una bella collana d'oro pende intorno al collo; un berretto di velluto copre la chioma sempre nera, ma non più così folta come nel ritratto di Monte Oliveto; lo sguardo degli occhi neri e penetranti è pure fatto più serio, ed egli guarda fisso davanti a sè tenendo nella mano destra un rotolo di pergamena — forse le sue patenti cavalleresche. Esiste pure un altro auto-ritratto del Sodoma, assai interessante, nel Convento di Monte Oliveto presso Firenze. Ivi, in una sala, già refettorio dei frati, si vede ancora sulla parete un frammento di affresco rappresentante l'*Ultima Cena*, ove il Sodoma, con strana ironia, si è dipinto sotto la figura brutta ed irsuta di Giuda! Questo curioso ritratto ricorda molto quello degli Uffizi, ed è assai caratteristico dell'indole del pittore e della sua maniera.

Ma quel titolo non recò alcun benefizio materiale al povero pittore, che rimase, (al dire ironico di Vasari) « un

Ecce Homo

(BAZZI DETTO « IL SODOMA »).

Siena - Accademia di Belle Arti.

cavaliere senza entrate », e costretto, come prima, a guadagnarsi col lavoro il pane.

Fu allora, forse, che trovata la vita più costosa a Roma che a Siena, e meno facilità di procurarsi lavoro, volle far ritorno alla sua seconda patria, alla sua modesta casa ed alle sue care bestie.

Incominciò quindi per lui a Siena, dopo il ritorno da Roma, un periodo di feconda e gloriosa operosità. Il suo bel genio giunto alla sua piena maturità ed ispiratosi alle antichità meravigliose della città eterna, e, forse, anche all'opera sublime di Raffaello al Vaticano, diede allora una ricca fioritura di capolavori. Ma il suo pennello doveva emanciparsi da ogni imitazione nei suoi affreschi di San Francesco, ove raffigurò l' *Estasi* e *lo Svenimento* di Santa Caterina da Siena (nella Cappella dedicata a quella Santa); meravigliose visioni di bellezza, di forma e di sentimento! In questi due affreschi è da notarsi il modo magistrale con cui il pennello del Sodoma trattava il *bianco* in tutte le sue sfumature, nelle luci e nelle ombre; dando a questo colore, spesso opaco nei dipinti di altri pittori, una trasparenza quasi eterea.

Nel piccolo Oratorio di San Bernardino egli dipinse l'*Incoronamento della Madonna* ed una figura di *San Francesco;* e nel chiostro di quella stessa chiesa il suo famoso *Ecce Homo* ed il *Limbo*, frammenti d'affresco ora conservati all'Accademia. Ma, poichè riuscirebbe troppo lunga la descrizione di tutti i capo-lavori del Sodoma, vi parlerò di tre soli, cioè dell' *Ecce Homo*, del *San Sebastiano* e del *Limbo*, nei quali dipinti si rivelano tutte le caratteristiche della *maniera* del pittore, e quel profondo sentimento di mestizia, quel misto di religioso e di pagano che forma il fascino speciale della sua opera.

L' *Ecce Homo* è un frammento di affresco, che, tolto dal luogo ove fu dipinto, addesso incorniciato e sotto cristallo, pende sul muro dell' Accademia di Belle Arti. Il Cristo, dopo la crudele flagellazione, è stato abbandonato dai suoi carnefici, ed è rimasto legato alla colonna, solo, isolato, triste fino alla morte. Il divino Martire ha, difatti, bevuto fino all' ultimo amaro sorso alla coppa del dolore fisico e

morale. Il suo pallido viso grondante sudore e sangue a grosse goccie, la bocca semi-aperta che lascia intravedere i denti, i grandi occhi bruni velati da languore, dimostrano l'estrema prostrazione; ma il suo sguardo dolce e mesto sembra fissare qualche cosa in lontananza, — forse qualche celestiale visione di conforto. Intanto, i patimenti fisici non hanno tolto nulla alla bellezza del Dio-Uomo: i lunghi capelli bruno-ardenti piovono sul bel collo tornito e sulle spalle delicate. Il torso nudo di una calda tinta abbronzata, è classico nella sua perfezione e sembra copiato da qualche scultura greca. Non mai fu dipinto da alcun altro pittore un Cristo più fisicamente bello e più idealmente sublime!

E quella figura mirabile, isolata nel suo dolore sovrumano, si stacca su un paesaggio solitario e stranamente suggestivo nella sua simbolica selvatichezza di monti brulli, di pianura deserta, di mare sterminato ove voga, abbandonata, una sola barca, e sulla cui riva si erge un solo albero dall'esile fogliame.... E questo paesaggio è irradiato dalla luce rossastra di un tramonto glorioso — simbolo della vita umana del Dio-Uomo, che dovrà tra poco tramontare anch'essa sul Calvario.

Ma se in quel Cristo, il Sodoma profuse tutta la fede fervente della sua anima di cristiano, nel *San Sebastiano* (1) (Uffizi) egli rivelò invece il proprio sentimento così forte della bellezza pagana.

Questo giovane bruno, quest'adolescente bellissimo, legato ad un albero, colpito dalle freccie micidiali, in mezzo ad un paesaggio vago e mistico di bosco e di roccie, non è tanto un Santo quanto un Dionisio, il poetico dio pagano del dolore. Ma in quel corpo perfetto, che si ripiega su sè stesso come un fiore nell'agonia delle ferite crudeli, il Sodoma ha trasfuso un'anima cristiana che si rivela nello sguardo dei bellissimi occhi alzati al cielo, donde scende un raggio di luce divina.

(1) Questo quadro, dipinto dalle due parti, è uno stendardo che veniva portato in processione dalla Confraternita per la quale fu eseguito.

San Sebastiano

(BAZZI detto « IL SODOMA »)

Firenze - Galleria Uffizi.

Di questo stendardo — dipinto per la Confraternita senese di S. Sebastiano — esiste agli Uffizi, nella collezione dei disegni, un piccolo bozzetto a matita, cioè il concetto originale del pittore gittato sulla carta, ove si nota un grazioso particolare mancante nel quadro stesso, cioè un piccolo angelo che, alzato sulla punta dei piedini presso il Santo, leva con tocco delicato le freccie dalla carne ove si sono conficcate.

Come lo prova questo bel dipinto, nessun pittore seppe meglio del Sodoma rappresentare il dolore fisico e morale in un corpo giovane, leggiadro e robusto; non però il dolore spasmodico e vigliacco, ma l'angoscia rassegnata e quasi serena.

Egli fu il pittore per eccellenza dell'*anima bella* nel *corpo bello*: ed in tale concetto, degno seguace del divino Leonardo. Negli occhi delle sue figure si riflette, difatti, sempre l'anima. Nel *Limbo*, la sua formosa *Eva* guarda il Redentore, che scende a liberare le povere anime dalle ardenti fiamme purificatrici, con una tale intensità d'amore e di pietà nel suo sguardo, che sembra che essa stia per parlare, per piangere, per piegare le ginocchia ed adorare! Questa figura di donna è forse la più bella ed espressiva che il Sodoma abbia mai dipinta; greca nella sua ondulosa perfezione di linee, potrebbe essere una Venere; ma l'anima cristiana che riluce nei suoi occhi dolci e belli, la proclama invece la grande peccatrice redenta dal Cristo....

La *serenità!* ecco pure un'altra notevole caratteristica del Sodoma che si rivela appunto in questo suo *Limbo* paradisiaco, ove tutto è chiaro e sorridente, e dal quale ogni dolore ed ogni tristezza sembrano svanire in un grande conforto. E l'intonazione lieta proviene anche dal colore generale dell'affresco; colore chiaro, appena oscurato da qualche tocco più cupo delle fiamme che ardono perennemente in quel luogo di espiazione. Difatti, con la rara e felice originalità di concetto che rende l'opera sua così affascinante, il Sodoma non ha, come molti altri pittori, posto il Limbo sotto terra, al solo tetro chiarore del fuoco; ma all'aperto, ove il sole lo rischiara ed il cielo vi sorride, in mezzo alla campagna, ad una fertile pianura chiusa da monti;

mentre sul davanti, ove si sono adunate le anime, vi è un prato di un verde vivo, color simbolico della speranza che reca il Redentore.

La *maniera* del Sodoma è perciò unica nel suo genere, nè può essere confrontata con quella di altri artisti del suo tempo.

Per riepilogare: egli si ispirò in prima gioventù alla più pura e luminosa fonte dell'arte — al divino Leonardo; poi, a Siena, studiò le opere del Signorelli e del Perugino, togliendo dall'uno il vigore del disegno, dall'altro la grazia della composizione come si può notare nella sua famosa *Deposizione* (Belle Arti, Siena) ove il soldato ai piedi della croce, (la cui marziale figura si riflette in miniatura nel lucido elmo posto in terra) sembra tolta da un quadro del Signorelli; mentre che il San Giovanni ed il gruppo delle sante donne ricorda lo stile peruginesco.

In ultimo, Roma, l'eterna ispiratrice, la grande sirena, esercitò su di lui il fascino dell'antico, del pagano. Però, nessuna influenza, nessuna impressione fu su lui durevole; essa non fece che passare sulla sua anima mobile d'artista, come l'ombra fluttuante sulla superficie dell'acqua; ed egli si mantenne sempre come pittore ciò che fu come uomo; cioè, strano, irrequieto, originale ed ammaliatore. Grande tra i grandi artisti del suo tempo, egli avrebbe potuto essere ancora più perfetto ed aver lasciato un'opera ancora più vasta, se in lui il carattere avesse corrisposto al genio. Poichè in esso, come in molti altri uomini di sommo ingegno, esistevano due indoli contrastanti: la buona e la cattiva. Spesso, purtroppo, prevalse in lui la seconda che lo lasciò trascinare dall'indolenza e dagli istinti materiali. Ma quando, invece, egli seppe vincere sè stesso — come è dovere di ognuno, perchè in ciò sta la vera forza morale — egli si innalzò alle vette più sublimi dell'idealità e potè concepire il dolore divino del Cristo e le estasi sovraumane di Santa Caterina.

Un illustre critico d'arte, in una sua splendida conferenza sul Sodoma, lo proclamò « *il pittore della grazia dell'anima* » e disse: « Questa grazia egli ha voluto esprimere particolarmente a Siena, ove nell'opera sua vera ed umana,

ha saputo tradurre l' affetto che vive e commuove, che pensa e fa pensare ». (1)

La sua vecchiaia, come quella di molti gaudenti, fu triste e solitaria. Vedutosi rivaleggiato in Siena dai suoi discepoli ed imitatori, il Beccafumi ed il Pacchia (insieme ai quali aveva dipinto nell' Oratorio di S. Bernardino) egli se ne indispettì ed andò a stare a Volterra, in casa di Lorenzo Galeotto de' Medici, ricco mecenate, che fu lieto di ospitarlo. Stancatosi, tuttavia, presto di quel soggiorno, il Sodoma, da Volterra, si recò a Pisa, ove dipinse per la chiesina della Spina — quel gioiello d'architettura pisana — il suo quadro un poco teatrale *Il Sacrifizio d' Isacco*, ora conservato nel Duomo di Pisa. In ultimo andò a Lucca; ma poi, caduto malato grave, volle far ritorno alla sua diletta Siena, ove, come dice il Vasari « per non avere chi lo governasse, nè di che essere governato, ammalatosi, se n' andò all' ospedale e quivi finì, in poche settimane, il corso della sua vita ».

In tale miserabile modo, il povero grande pittore — tanto grande di genio quanto debole di carattere — si spense. Ed insieme ad esso e ai suoi seguaci, il Beccafumi, il Pacchia, il Pacchiarotti, il Riccio, Baldassarre Peruzzi e pochi altri, termina pure il secondo periodo dell' arte Senese, destinata però, come una fiaccola che dà un ultimo sprazzo, a rianimarsi per un breve momento sotto al pittore Francesco Vanni, alla fine del cinquecento.

(1) *Il Sodoma nell' arte Senese*, Prof. Pietro Rossi.

XXXII.

ANDREA DEL SARTO

(1486-1536)

Andrea scolaro di Piero di Cosimo — Mette su bottega *per conto proprio — Sua amicizia col Franciabigio — Lavorano insieme agli affreschi della SS. Annunziata di Firenze — Affreschi del* Chiostro dello Scalzo — *La Società del* Paiolo — *Cene allegre — La maniera di Andrea — Sue caratteristiche speciali — Il* Cenacolo di San Salvi — *Matrimonio infelice di Andrea — Viaggio a Parigi — Ritorno a Firenze — Varî ritratti di Andrea — Triste fine del Pittore — Suo testamento — Lascia tutti i suoi beni alla sua* « diletta domina ».

ANDREA DEL SARTO

(1486-1536).

Autoritratto di Andrea del Sarto
Firenze (Uffizi).

Lo scolaro più celebre dell'eccentrico pittore Piero di Cosimo, fu Andrea del Sarto.

Figlio, come lo indica il suo soprannome, di un sarto, nacque a Firenze nella parrocchia di Santa Maria Novella il 16 Luglio 1486. Fino dai primi anni egli dimostrò tanto ingegno e tanta disposizione per l'arte, che fu posto dal suo padre Agnolo, a studiare il disegno prima nella bottega di un orefice, e quindi alla scuola sotto Piero di Cosimo. Sotto l'influenza di quello strano ma valente artista, Andrea fece rapidi progressi, tanto da arrivare dopo pochi anni a copiare con rara abilità le opere dei più grandi pittori.

Piero di Cosimo pose molto affetto a questo suo va-

lente scolaro, che avrebbe voluto seguitare a tenere con sè; ma Andrea, fatto uomo, si stancò alla fine delle stranezze del maestro, e, separatosi da lui, mise su *bottega* per conto proprio, insieme con un giovane amico, il pittore Franciabigio, il quale aveva, alla sua volta, studiato sotto l' Albertinelli.

La fama di Andrea del Sarto non tardò a farsi strada, e, ben presto, gli procurò molte commissioni, tra le quali quella assai importante di una serie di affreschi, rappresentanti la vita di S. Filippo Benizi nel chiostro del Convento dei Servi, attiguo alla Chiesa della S. Annunziata.

Il giovane artista si mise con ardore all'opera grandiosa, associandosi nel lavoro il compagno Francabigio. Questi di carattere irascibile e un po' furioso, si mostrava intollerante verso gli importuni che venivano a disturbarlo mentre dipingeva, e non voleva lasciar vedere il suo lavoro fintantochè non fosse terminato. Malgrado il suo divieto, i bravi frati si recavano spesso a curiosare per accertarsi come progredisse l' opera; ciò finì coll' indispettire a tale punto l'irascibile Franciabigio, che, un giorno, trasportato dalla rabbia, prese un martello e distrusse la figura che stava dipingendo; difatti, quella mutilazione dell' affresco rimane ancora oggi testimonianza della bizza dell'artista.

Andrea sgridò il compagno della sua impetuosità, e si mise con zelo a portare a termine in poco tempo quelle mirabili pitture murali, la più bella delle quali è la *Nascita della Madonna*, ove il pittore si ispirò pel concetto dallo affresco di Ghirlandaio a S. Maria Novella; e nella figura di una delle donne che vengono a far visita a S. Anna, rappresentò la bella Lucrezia, sua moglie.

In un altro chiostro dello stesso convento, egli dipinse sopra una porta, una sacra famiglia — pittura detta *la Madonna del Sacco,* perchè in essa S. Giuseppe è raffigurato seduto in terra, accanto alla Vergine e al Bambino ed appoggiato comodamente ad un sacco, mentre sta leggendo in un grosso volume; e vuolsi che l' artista ponesse quel sacco per ricordare il prezzo avuto per quel lavoro mirabile, che fu soltanto un sacco di grano!

Appena terminata quella serie di affreschi nel chiostro dei

Servi, Andrea del Sarto ne intraprese un'altra non meno importante nel cortile del piccolo oratorio detto *dello Scalzo*, appartenente ad una confraternita religiosa. Questo lavoro incominciato da lui nel 1515 non fu finito del tutto che nel 1526, ed è considerato come una delle più belle fra le sue opere. I dodici grandi affreschi sono eseguiti in chiaroscuro e rappresentano scene della vita di S. Giovanni Battista, nonchè varie figure simboliche delle Virtù, la più bella delle quali è la *Carità*.

Per essere più vicino al suo lavoro, Andrea del Sarto prese alloggio in via della Sapienza, non lungi dal Chiostro dei Servi. Quella via era, in quel tempo, dimora di vari altri artisti, tra i quali Jacopo Sansovino e lo scultore Rustici, i quali, tutti insieme, menavano la vita allegra e semplice dei pittori di quel tempo, tutta assorta nell' arte e noncurante di altro.

Il Rustici è rimasto celebre negli annali dell'arte, non tanto forse come scultore quanto per essere stato il fondatore della famosa società *del Paiolo* così detta, i cui membri si riunivano nella sua casa per fare baldoria, e gareggiare nel dare delle cene meravigliose, sia per il numero delle pietanze, sia per il modo fantastico di imbandirle. Secondo le regole di quella Società gastronomica, ogni socio doveva contribuire un piatto alla mensa comune, e nell' ornamentazione di tale piatto sbizzarrire la propria fantasia d' artista. Perciò, nell'occasione, di una festa carnevalesca, Andrea ideò un immenso pasticcio fatto in forma di un tempio, anzi del Battistero di Firenze, ove i mosaici erano di galantina a vari colori, le colonne fatte di salciccie; ed i preti, ritti in piedi davanti al leggìo, erano rappresentati da tanti grossi tordi vestiti di cotte fabbricate con reticella di maiale! È facile immaginare il successo che ebbe quella colossale pietanza, tanto saporita quanto artistica!

Il lavoro nel *Chiostro dello Scalzo*, non impedì ad Andrea di eseguire numerosi quadri su tavola e tela per altare, che si ammirano ancor oggi nelle Chiese e nelle Gallerie di Firenze.

Le caratteristiche dello stile di questo pittore sono una larghezza e franchezza di disegno, e una grande ricchezza di colorito, nonchè un panneggiare ampio e talvolta troppo abbondante. L' opera di Andrea del Sarto è plasticamente bella e perfetta, ed attira ed incanta l' occhio; ma essa non possiede quel fascino mistico e suggestivo, quel sentimento profondo, quel senso altamente spirituale, che distinguono le pitture del divino Leonardo o del Botticelli. Se manca, tuttavia, ad Andrea l' ingenuità soave de' mistici, vi è una umanità e una certa malinconia nelle sue figure che obbliga a pensare.

Nulla di mistico, o di suggestivo, nell' opera di Andrea; egli vide ed amò il bello e seppe interpretarlo vivacemente, nulla più; ma ciò è già molto, e serve per soddisfare il gusto popolare. Perciò Andrea del Sarto è forse, tra tutti i pittori fiorentini, il più *popolare* nel vero senso della parola.

Vi è poi un'opera di lui in cui mise non solo tutto il suo ingegno ma anche tutta la sua anima d'artista, che in essa si rivela. Quest' è l'affresco esistente nel refettorio dell' ex-convento di San Salvi, che rappresenta l'Ultima Cena, celebrata dal nostro Signore coi discepoli, nella sera memorabile quando Giuda lo tradì. Entrati nel refettorio si vede, di faccia, sul muro di fondo, spiccare viva l' immortale opera di Andrea. Il primo colpo d' occhio sorprende ed illude al punto di credersi davanti a persone viventi piuttosto che ad una pittura murale. Quelle tredici figure, di grandezza naturale, dipinte a grandi tratti, sembrano dover alzarsi dalla mensa per venirvi incontro. Nè l'illusione scema coll'avvicinarsi, perchè quanto più si guarda, tanto più sembra di vedere gestire le mani, muoversi le teste, aprirsi le labbra; ed in quel profondo silenzio si crede quasi di sentir risuonar la voce melanconica e lenta di Gesù che pronunzia le fatali parole: — Uno di voi mi tradirà! —

Ogni singola figura è caratteristica, e nel gesto improvviso rivela la propria indole e l'individuale passione che la agita.

Il mirabile affresco, che ha più di quattro secoli d'esistenza, è benissimo conservato. I colori si sono mantenuti vivaci; vi si ammirano tutte le sfumature del rosso, del

L' Ultima Cena

(ANDREA DEL SARTO).

Firenze - Ex-Convento di S. Salvi.

giallo, del verde e del lilla nelle vesti degli Apostoli. E quelle variate tinte si fondono in un armonioso insieme; mentre l'intonazione scura che serve da sfondo, il bianco smorto della tovaglia, l'impiantito della sala a mattonelle bianche e rosse, fanno vieppiù spiccare, come in un bassorilievo greco, tutte quelle figure variate e piene di espressione.

Si racconta in proposito di questo celebre affresco, che, nell' Assedio di Firenze, nel 1529, la soldatesca penetrò nel convento di San Salvi allo scopo di saccheggiarlo e poi dargli fuoco; ma quando i primi soldati entrati nel refettorio, videro quel bellissimo dipinto, rimasero talmente colpiti d'ammirazione e di meraviglia, che nessuno di loro ebbe coraggio di effettuare la vandalica missione.

Forse alla vista della serena e maestosa figura del Cristo, quelle rozze anime di soldati saranno state commosse e soggiogate da un sentimento di venerazione e di timore religioso; ciò che dimostra quanta potenza abbia il genio — quel dono divino — anche sui cuori selvaggi e le menti incolte. Il Cenacolo di San Salvi è l' opera dell'età matura del pittore e può considerarsi, sia pel sentimento sia per l' esecuzione, il suo più perfetto lavoro. Mirando questo Cenacolo, vien fatto di paragonarlo con quello ancora più celebre del divino Leonardo; e sorge il pensiero che, forse, Andrea passando da Milano, al ritorno della Francia, abbia veduto quel capolavoro e vi siasi ispirato.

Questa è una semplice ipotesi; mentre è pur ammissibile che per mezzo di una talvolta inesplicabile chiaroveggenza, oppure telepatia i grandi pittori, come anche i grandi scrittori, si siano inconsciamente imitati e che le loro menti siano state messe in comunicazione dalla scintilla divina dell' arte!

***

Mediante il suo bell'ingegno Andrea del Sarto, quantunque ancora giovane, era divenuto ormai assai celebre nel proprio paese e fuori; e, come dice il Vasari « sebbene si facesse poco pagare le sue fatiche, si trovava in istato da poter

sovvenire ai suoi e difendersi dalle noie che hanno pur troppo coloro che vivono poveramente ».

Fu allora, proprio quando era giunto al colmo della gloria e della fortuna, che ad Andrea venne la cattiva ispirazione di sposare una certa Lucrezia del Fede, giovane vedova di un cappellaio di Via San Gallo, bellissima e seducente, ma di un carattere assai cattivo.

La bellezza di questa donna aveva intieramente soggiogato il povero Andrea, il quale, sebbene reso da lei assai infelice, non poteva ormai liberarsi di quella dolce tirannia. Difatti, approfittandosi del cieco affetto del marito, la capricciosa Lucrezia lo piegava sempre ai propri voleri, buoni o cattivi che fossero; e non solo, ma trattava così sgarbatamente gli scolari che Andrea, (secondo l'uso semplice e patriarcale del tempo) alloggiava in casa, da costringerli ad andarsene per disperazione.

Così il povero artista, dispiacente di vedersi abbandonato dai discepoli, e perfino dagli amici, messi in fuga dai modi inurbani di Lucrezia, si accorse troppo tardi d'aver commesso uno sbaglio irreparabile nello sposare quella donna destinata ad essere il suo tormento giornaliero.

Il biografo Vasari che fu scolaro di Andrea del Sarto e molto lo amava e lo ammirava, e che ebbe a soffrire anche lui le sfuriate della bella Lucrezia, nel tempo che abitò in casa del Maestro, per un certo spirito di odio e di vendetta, dipinse quella donna sotto colori un po' troppo oscuri, e forse anche esagerò i difetti di lei.

È difficile ormai sapere su questo proposito la verità imparziale; ma pare certo, in ogni modo, che la vita coniugale di Andrea fu infelice e che egli non trovò nella moglie quella dolce premura, quella intuitiva simpatia, quel culto amoroso, che facilitano il lavoro all'uomo di genio creandogli attorno una luminosa atmosfera di serenità morale. Poichè, per concepire opere immortali, l'artista ha bisogno anzi tutto di avere la mente serena, di vivere in pace senza molesti pensieri che disturbino la sua ispirazione.

La moglie dell'uomo di genio dev'essere perciò la sua ispiratrice e talvolta anche collaboratrice; ma Lucrezia del Fede non fu tale per Andrea del Sarto.

La Madonna delle Arpie

(ANDREA DEL SARTO).

Firenze - Uffizi.

E fu forse onde sottrarsi, almeno per breve tempo, ai continui dispiaceri domestici ch'egli si decise ad accettare l'invito fattogli dal re Francesco I di Francia (quel generoso patrono di molti artisti italiani) di recarsi a Parigi per ivi eseguire diversi lavori.

Così, tutto lieto di godersi un po' di calma e di libertà, il pittore se ne partì insieme con un suo scolaro soprannominato Sguazello, e, giunto a Parigi, venne ricevuto a Corte con grandi feste ed onori, ebbe in regalo dal re vari doni di valore e in più gli fu assegnato nel palazzo reale un comodo quartiere dove poter dipingere in tutta libertà.

Andrea non si mostrò ingrato verso quel Re così cortese e. per dar prova della sua riconoscenza, eseguì per esso numerosi lavori, e tra questi il celebre gruppo della *Carità* conservato nel Louvre, che gli fu pagato trecento corone d'oro, moneta in uso a quel tempo.

Mentre egli trascorreva in tal modo piacevole i suoi giorni alla corte di Francia, gli giunse una lettera dalla moglie che lo pregava di far ritorno subito da lei, perchè era malata e sarebbe certo morta dal dispiacere se egli avesse prolungata ancora la sua assenza.

Il povero Andrea, che amava ancora appassionatamente quella bella capricciosa, non seppe resistere al pietoso ma falso appello di lei, (che si fingeva malata per farlo tornare) e chiese al Re il permesso di assentarsi per breve tempo, promettendo, anzi giurando sul Vangelo, che sarebbe subito poi ritornato a Parigi, recando seco la moglie. Il re Francesco, fidandosi della parola datagli dall'artista, gli concesse quanto voleva, consegnandogli una forte somma di denaro che doveva servirgli non solo per il viaggio, ma anche per acquistare in Italia alcuni quadri di valore per la Galleria reale.

Andrea partì a malincuore dalla Francia come se fosse presago che non vi sarebbe più tornato, lasciando sospesi gli affreschi già da lui incominciati nel palazzo del re, pensando che tra pochi mesi avrebbe potuto terminarli. Ma l'uomo propone e spesso la donna dispone, perchè giunto a Firenze egli si lasciò persuadere dalla Lucrezia a rimanere con lei, finchè, sprecato nel lusso tutto il denaro

affidatogli dal re Francesco, si trovò nell'impossibilità di poter tornare in Francia, come aveva promesso!

Mancato così alla parola data, che dovrebbe essere sacra ad ogni galantuomo che si rispetta, Andrea del Sarto perse la benevolenza di Francesco I, il quale, giustamente adirato, lo minacciò per lettera di gravi pene, se, per caso, fosse poi ritornato a Parigi.

Così il povero pittore, per colpa della propria debolezza di carattere, non solo perse la protezione generosa di quel buon Sovrano, ma anche la stima degli amici, dai quali venne biasimato per la sua troppa condiscendenza ai capricci della moglie, la quale, ottenuta su di lui quella grande vittoria, seguitò ad amareggiargli la vita con continui rimbrotti.

Intanto, per svagare l'animo suo addolorato, il povero grande artista si dedicò con sempre maggior ardore all'arte, suprema consolatrice; dipinse, difatti, in quegli anni, un gran numero di bellissimi quadri per la famiglia Medici, ed eseguì altri affreschi nelle chiese e nei conventi di Firenze.

Egli era pur costretto di lavorare molto per guadagnare tanto da mantenere non solo la moglie, assai dispendiosa, ma anche tutta la famiglia di lei, gente povera quanto interessata, in modo che non riusciva ad assistere i propri genitori, i quali, a quanto pare, morirono nella più profonda miseria.

Si racconta che, una volta, certe monache invaghite di possedere un lavoro fatto dal celebre pennello di Andrea, pensarono, onde alliettarlo, di offrirgli una casetta attenente al loro monastero, affinchè egli vi potesse villeggiare insieme con la moglie Lucrezia, alla quale quelle buone donne fecero grandi feste e cortesie.

Quando Andrea ebbe finito di dipingere in quel chiostro, veduto che gli avanzavano delle tinte, pensò di fare il ritratto di Lucrezia che era tuttora divinamente bella.

Ma la capricciosa donna non volle acconsentire al desiderio del marito, nè prestarsi a posare. Allora egli, sempre paziente e buono, invece di inquietarsi con lei, prese un rozzo mattone e sedutosi davanti ad uno specchio, ritrasse la propria sembianza con mirabile abilità.

Andrea del Sarto dipinse varie volte il proprio ritratto. Nella

Galleria degli Uffizi ne esistono due che lo rappresentano in diversi periodi della vita, l'uno in età giovanile (1) l'altro in età già matura, anzi attempata. Il contrasto che offrono questi quadri è curioso e narra meglio di qualsiasi biografo, il cambiamento e la graduale degenerazione morale e fisica che avvennero nell'artista coll'andare degli anni.

Il ritratto primo ce lo rappresenta, giovane, snello, bruno, dai grandi occhi oscuri pensosi, dalla fronte serena e meditabonda, il pallido viso incorniciato da folta chioma; tutta l'anima ispirata si rispecchia in quella fisionomia spirituale. Il secondo ritratto, (2) invece, non sembra essere dello stesso uomo, tanto egli vi si mostra cambiato, ingrossato, *materializzato* per così dire — l'animo soffocato dalla carne. — Il viso rosso e gonfiato, dai tratti che hanno già perduto ogni finezza, sembra quello di un beone, e l'espressione della bocca sformata e degli occhi dalle pesanti e rosse palpebre, conferma la penosa impressione che dà quel ritratto.

Nella Galleria Pitti esiste ancora un supposto dipinto di Andrea, ove è rappresentato insieme con la moglie, la bella Lucrezia; egli pure è bello e non ancor accasciato dalla vita e dalla tirannia coniugale. Forse quel quadro fu dipinto nei primi tempi del suo matrimonio, prima di recarsi in Francia: egli tiene una mano appoggiata sulla spalla di Lucrezia e nell'altra una lettera aperta, forse quella stessa del re Francesco, che lo invitava a Parigi.

Certo è, però, che il pittore aveva nel dipingere o far dipingere questo suo ritratto, insieme con quello della moglie, qualche pensiero intimo, qualche intenzione segreta. Forse egli avrà voluto scolparsi presso i posteri e spiegare perchè mancò alla parola data al Sovrano, mostrando ed immortalando allo stesso tempo, la fatale bellezza di quella donna, che ebbe su di lui una influenza così nefasta! In ogni modo, sia questa o no la vera interpretazione del segreto pensiero del pittore, questo quadro rimane tra i

(1) Nella Galleria Nazionale di Londra esiste un altro bel ritratto giovanile di Andrea.

(2) È incerto che questo sia un autoritratto.

più interessanti ritratti di lui. Questo ritratto (ora messo in dubbio da alcuni critici, che vogliono attribuirlo invece alla scuola veneziana) ispirò al poeta inglese Robert Browning un suo squisito poema " *Andrea del Sarto* „ nel quale descrive il pittore che la sera sul tramonto, stanco del lavoro, mentre siede presso la moglie alla finestra aperta dello studio che guarda verso Fiesole, sfoga con parole commoventi il suo amore per la bella capricciosa, insieme a tutte le vaghe aspirazioni e le profonde tristezze della sua anima d'artista.

Questo poema è un piccolo capo-lavoro di psicologia fine e suggestiva!

Il ritratto dipinto sul mattone nel chiostro delle monache, in una bella giornata autunnale, fu però l'ultimo; e sembrerebbe quasi che nel farlo, il pittore avesse presentito la propria prossima fine, e che avesse voluto lasciarlo come ricordo supremo ai posteri; poichè, poco dopo, ammalatosi di peste che allora infieriva a Firenze, dovette soccombere nella ancora verde età di circa cinquant'anni.

Si racconta che, anche gli ultimi momenti del povero grande artista furono amareggiati dall'indegno contegno della sua moglie, la quale, per paura di prendere l'infezione, lo abbandonò senza neppur procurargli i soccorsi dell'arte medica nè i conforti della religione.... E, come se ciò non bastasse, quando lo vide ormai fuori di sè e moribondo, quella perversa femmina gli strappò dal dito un ricco anello, regalo del re Francesco, per mandarlo a vendere.

E dire che l'affetto di Andrea per quella donna era durato fino all'ultimo, malgrado tutte le infedeltà di lei! N'è prova che poco prima di ammalarsi egli aveva fatto il proprio testamento nel quale lasciava ogni suo bene a Lucrezia, sua « *diletta domina* ».

E quella strana ed antiquata parola *domina* sembra racchiudere in sè una dolorosa ed involontaria ironia; poichè purtroppo il *dominio* di Lucrezia sul marito era stato tirannico e fatale!

Così Andrea del Sarto, « Andrea senza errori » come fu giudicato quale pittore dai suoi contemporanei, morì solo, abbandonato da tutti e sopra tutto dalla donna indegna.

che egli aveva troppo, per la sua pace, amata. Venne sepolto in fretta e furia, senza pompa nè cerimonia, nella chiesa della SS. Annunziata, poco distante dalla casa che si era costruita in quella quieta e soleggiata via che oggi chiamasi Via Gino Capponi. Ma se la povera spoglia del grande artista non ebbe i meritati onori, il suo nome rimane però immortale negli annali dell'arte fiorentina.

Il più celebre scolaro di Andrea fu il *Pontormo*, pittore dalla maniera facile e larga e dal concetto originale e fine. Tra le varie pitture del Pontormo esiste un'assai bella *Deposizione* nella Chiesa di S. Felicita (Firenze). Questo quadro è grandioso nell'insieme, chiaro di colore e pieno di luce, e la figura del Cristo morto sostenuto dai discepoli è di una rara bellezza. Il suo capolavoro è la *Visitazione* nella chiesa della SS. Annunziata.

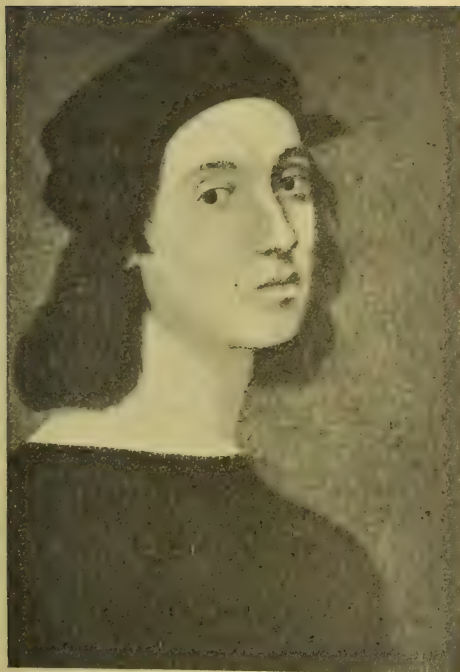
XXXIII.

RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

La fioritura del genio in Italia — Periodo meraviglioso — Raffaello nasce ad Urbino — Suo padre Giovanni Santi — Pitture di questo — Raffaello studia a Perugia sotto il Perugino — Suoi primi dipinti — Va a Siena col Pinturicchio — A Firenze — Influenza su di lui dei maestri fiorentini — Sua prima e sua seconda maniera — *Va a Roma — Dipinge le* Stanze *al Vaticano* — Le Loggie — *Lavori alla Farnesina — Terza maniera di Raffaello — Influenza su di lui di Michelangelo — Sorprendente operosità del pittore — Sua vita a Roma — La sua popolarità — Il suo fisico — Il suo carattere — I suoi illustri amici — Nominato Sopraintendente dei lavori di S. Pietro — Suo amore per la* Fornarina — *Il banchiere Chigi — Il grande quadro della* Trasfigurazione — *Malattia di Raffaello — Sua morte — Dolore del Papa e di tutta Roma — La sepoltura di Raffaello — Graziosa annuale commemorazione ad Urbino.*

RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520).

Autoritratto di Raffaello Sanzio
Firenze - Gall. Uffizi.

Nella fulgida parabola che descrive il secondo Rinascimento, Leonardo segna il punto di partenza, Raffaello il centro più luminoso e Michelangelo il termine estremo.

Il Rinascimento nel suo apogeo, cioè appunto nel periodo in cui dipinse Raffaello, fu l'epoca unica, nella storia del mondo moderno, in cui l'arte arrivò ad esprimersi con una perfezione tale di forma e di sentimento, non mai ancora sognata, nè più raggiunta dopo quel tempo, per un equilibrio completo tra l'ideale ed il reale, tra l'anima ed il corpo, tra l'arte e la natura. In questo periodo meraviglioso per l'Italia, che durò circa un secolo, compreso tra la seconda metà del Quattrocento e la prima

del Cinquecento, sembrerebbe che, per qualche strana ed insolita munificenza della fortuna, l' Italia dèsse una così ricca fioritura di genio, da esaurire in tale sforzo la sua potenza creatrice; poichè, dopo Michelangelo, l' arte — come pianta stanca di aver dato tanta abbondanza di frutti — cadde nel languore, per poi morire quasi d' inedia verso la fine del Seicento.

Raffaello Sanzio nato ad Urbino nelle Marche, non era per nascita nè umbro nè toscano; ma la sua arte si ispirò profondamente a quelle due grandi fonti artistiche — Perugia e Firenze — ed in ultimo, allargandosi nella sua *terza* maniera, si fece personale e creò una propria scuola immortale, che fu poi detta *scuola romana.*

Il luogo ove nacque Raffaello era ben degno di dare vita ad un così grande genio. La montagnosa e remota Urbino, posta sopra un picco pittoresco in mezzo a verdeggianti pianure ed ondulate colline, con lo splendido prospetto che dai suoi antichi bastioni si distende fino al mare, era allora un centro animatissimo di vita artistica ed intellettuale, poichè alla Corte dei duchi di Urbino, nel vecchio fatato castello, dalle vaste sale dipinte e scolpite dai primi artisti del tempo, si dava convegno il fiore dell' ingegno italiano.

Il padre di Raffaello, Giovanni Santi, pittore, poeta e cittadino onorato, era assai ben visto alla Corte del Duca Federigo di Montefeltro; e, senza dubbio, vi avrà spesso menato il giovane figlio dall' angelico volto, dai lunghi capelli biondi, il quale già incominciava a farsi noto, nella città nativa, per la sua bellezza e bontà e per l' ingegno vivace. Difatti, nella lettera scritta alcuni anni più tardi, nel 1504, dalla Duchessa Giovanna della Rovere (d' Urbino) al gonfaloniere Soderini di Firenze per raccomandargli il giovane Raffaello che si recava costà per studiarvi pittura, si vede non solo il conto in cui era tenuto Messer Giovanni Santi, che la Duchessa chiama « uomo di grande merito », ma anche l' affettuoso interesse che la nobil Dama nutriva per il giovane Sanzio che aveva conosciuto fanciullo, e del quale scrive in termini di grande elogio, pregando il Soderini di rendere, per amore di lei, a quel suo protetto « tutti i servigi possibili, affinchè egli si possa perfezionare nell' arte ».

figlio, lo guarda con gli occhi ancora stanchi di aver versato tante lacrime, e sembra mormorargli all' orecchio dolci ed amorose parole di conforto. Di rado il sentimento religioso, l' intensa pietà del Cristiano per le sofferenze del suo Signore, è stato espresso con maggiore efficacia che in questa piccola tavola dalle tinte oscure, e dalle forme un pò arcaiche. Il pittore che poteva dipingere in tal modo, non era certo un artista mediocre nè uomo volgare; e, dopo aver ammirato queste pitture di Giovanni Santi, più facilmente si comprende donde il giovane Raffaello abbia tratto le sue prime impressioni d' arte e le sue prime ispirazioni.

In Urbino non rimane alcun dipinto del pennello proprio di Raffaello; ma, nella sua casa paterna, è da ricordarsi un affresco di Giovanni Santi rappresentante la Madonna col bimbo dormiente in grembo, che si suppone sia il ritratto della dolce e bionda Magìa, moglie del Santi, col suo piccolo Raffaello. La mancanza di ogni ricordo pittorico di Raffaello nella sua città nativa, dipende forse dal fatto che egli lasciò Urbino in ancora giovanissima età, cioè dopo la morte del padre avvenuta nel 1494.

Il primo maestro di Raffaello fu Timoteo delle Viti; egli studiò poi sotto a Pietro Perugino, ma non si sa a quale età precisa andasse a Perugia, nè quanto tempo vi sia rimasto. Sappiamo soltanto ch' egli era ancora giovanissimo quando lasciò quella città per recarsi insieme col Pinturicchio a Siena onde aiutare, in qualità di amico, o forse meglio di scolaro, quel maestro, già celebre, negli affreschi della *Libreria*.

Prima di andare a Siena, o forse al suo ritorno, Raffaello dipinse, sotto l' influenza del Perugino, alcuni quadri a Città di Castello, e tra questi il suo noto *Sposalizio della Madonna* (ispirato allo stesso soggetto trattato dal Perugino) e che ora trovasi a Milano nella Galleria di Brera. Quel quadro è dipinto nella prima maniera di Raffaello, che rassomiglia tanto a quella del suo maestro; difatti, il fondo, l' aggruppamento delle figure, il panneggiamento dei personaggi, i

Il Vasari, il Lanzi ed alcuni altri biografi, chiamano Giovanni Santi un « mediocre pittore », e soggiungono che egli poco poteva aver insegnato al figlio. Ma se Giovanni Santi non si può classificare tra gli astri maggiori della pittura italiana, egli era nondimeno assai superiore alla mediocrità dei numerosi « dipintori » di allora, come è facile giudicare dalle poche sue pitture conservate in Urbino, in Fano ed in altre città delle Marche. In queste, il suo stile si dimostra non del tutto emancipato da una certa rigidezza primitiva nella forma; il suo colorito è un po' crudo ed il suo concetto ancora convenzionale nell' insieme; ma per contro, quanto sentimento e quanta originalità ingenua e graziosa nei particolari delle sue opere!

La Pinacoteca del palazzo ducale di Urbino possiede alcune pitture del pennello di Giovanni Santi: cioè una *Madonna* in trono con santi e con i ritratti di Gasparo Buffi e della sua famiglia (dipinta nel 1489), una *Pietà*, un *Ecce-Homo* e una *Santa Maria Maddalena.* Questa bionda e graziosa santa che, in chiara veste svolazzante, incede quasi danzatrice, su di un prato fiorito, recando in mano, con gesto alquanto manierato, ma pur grazioso, il cofanetto di profumato unguento, ricorda nel movimento agile e nell' espressione pensosa, certe figure Botticelliane, ed è ispirata ad una squisita originalità di fantasia. Di sentimento assai più profondo, è invece la piccola *Pietà*, ove il Cristo morto, appoggiato al sarcofago, è sostenuto da due angeli piangenti, i quali mentre reggono il peso inerte del divino corpo, riuniscono le loro bionde teste, sopra a quella del Cristo, come in un muto e reciproco impeto di dolore.

Nell' *Ecce-Homo,* il sentimento si accentua ancora di più: il Cristo vi è rappresentato dopo la flagellazione, la testa incoronata di spine, il torso lacerato e grondante sangue; le grosse goccie rosse cadono, e si mescolano alle lacrime e al sudore. Il divino viso è livido, gli occhi sono chiusi e la bocca semi-aperta, come segue nello svenimento, oppure in una crisi suprema di prostrazione morale e fisica; il corpo è sorretto fra le braccia della Madonna, la quale, premendo una mano sul petto del Cristo, accosta il proprio volto addolorato, stretto da bende monacali, al viso del

Sposalizio della Madonna

(RAFFAELLO)

(esempio della sua prima maniera sotto l'influenza Peruginesca)

Milano - Brera.

particolari architettonici, tutto, insomma, nello *Sposalizio*, ricorda lo stesso soggetto dipinto dal Perugino, oppure l'affresco di lui alla Sistina, dove il Cristo consegna le chiavi mistiche a San Pietro.

Della sua prima maniera sono pure due altri interessanti lavori giovanili, poco conosciuti, conservati tuttora nella Pinacoteca di Città di Castello. Questi due quadri su tavola, sono ridotti in uno stato deplorevole, perchè, per molto tempo, servirono di imposte al granaio di un buon prete di campagna, il quale, certo, ne avrà ignorato il valore. Le tavole sono di forma rettangolare: la prima rappresenta la *Crocifissione* (1) con due figure a piè della croce; nel cielo si libra Dio-Padre in mezzo alle convenzionali nuvole, e svolazzano due angeli dalle vesti ornate dai lunghi nastri, di puro stile peruginesco. A piè della croce è inginocchiato un piccolo S. Giorgio, nella sua armatura, dalla meravigliosa chioma bionda, dal roseo viso giovanile, che si stacca con la perfezione di una miniatura sul fondo oscuro e screpolato del dipinto.

L'altra tavola rappresenta la *Creazione dell' uomo*, e vi sono le sole due figure di Dio-Padre e di Adamo, il quale giace in mezzo ad un vago giardino, sopra un prato fiorito, aspettando il tocco divino che deve destare a vita il suo corpo ancora inerte. Meravigliosa è la figura nuda di Adamo e la naturalezza del suo letargo. Sembra che egli sorrida nel sogno, che i suoi occhi stiano per aprirsi, che il sangue incominci a circolare rapido nelle sue vene e a colorirgli il viso di vermiglio.

I due quadri sono contornati da una specie di fregio a disegno convenzionale, e, forse, in origine, avranno formato parte di qualche trittico.

Pare che nel 1502, dopo Siena, Raffaello siasi già recato per breve tempo a Firenze, ove doveva tornare una seconda volta nel 1504, anno dal quale incomincia la sua seconda maniera più larga e l'emancipazione del suo pennello dallo stile peruginesco.

---

(1) È da notarsi che ben di rado Raffaello dipinse Crocifissioni o Pietà, quasi se l' animo suo dolce e gaio rifuggisse dal rappresentare scene cosi dolorose.

Quando Raffaello giunse a Firenze di nuovo nel 1504, portatore della lettera già citata di raccomandazione della Duchessa d' Urbino al Soderini, la città dei fiori era centro di brillante vita artistica; vi dipingevano Leonardo da Vinci e Fra Bartolommeo, e Michelangelo vi scolpiva il suo *David* e disegnava il suo celebre *cartone* della battaglia di Pisa. Le pitture meravigliose di Leonardo furono come una rivelazione per Raffaello, ed egli molto imparò da esse, specialmente nell'arte del ritratto, come lo provano i due noti ritratti di Angelo e Maddalena Doni, dipinti da lui verso quel tempo. Anche il soave e ricco colorito di Fra Bartolommeo, lo sedusse ed egli si fece amico del mite frate-pittore di San Marco; ma sopra tutto il disegno potente di Michelangelo lo riempì d' ammirazione. Così la sua anima d' artista, plastica come la cera e facile com' essa a ricevere e ritenere ogni impressione del bello, comprese che l' ideale *vero* dell' arte oltrepassava gli stretti confini assegnatigli nella *bottega* del buon maestro Perugino; e d'allora in poi il suo ingegno allargò i suoi confini, nè ebbe più limiti. Difatti la *terza* ed ultima maniera di Raffaello, iniziata poi a Roma, andò facendosi sempre più larga e più perfetta; e chi sa a quale segno più sublime sarebbe giunta, se la vita del pittore non fosse stata troncata nel suo fiore!

Al tempo del soggiorno di Raffaello in Firenze si riferiscono molte sue Madonne e Sacre Famiglie; come, per esempio, la *Madonna del Gran Duca* (Pitti); *La Madonna del Cardellino* e quella del *Baldacchino* (Uffizi); *la Madonna della Seggiola,* tondo dipinto, dicesi, dal pittore sul fondo di una botte di vino durante una sua sosta in campagna nella bottega di un vinaio. Sono pure di quest' epoca *La bella Giardiniera* del Louvre, e la famosa *Deposizione* dipinta per la Cappella Baglioni a Perugia, ed ora conservata alla Galleria di Villa Borghese a Roma. Anche lo studio degli affreschi del Masaccio al Carmine, non fu certo senza influenza sullo stile di Raffaello; e quei tre anni di sua dimora a Firenze furono per lui fecondi di ispirazione e di lavoro; ma ancora ben più importante impronta doveva esercitare sul suo genio Roma coi suoi ruderi immortali.

***

L'architetto Bramante, nativo di Urbino e parente di Raffaello, il quale già da qualche tempo stava lavorando all'opera di San Pietro ed al Vaticano, aveva spesso parlato al Papa Giulio II del meraviglioso genio del giovane Sanzio. Quel Pontefice, nei suoi grandiosi progetti per il restauro della Basilica e del palazzo Vaticano, aveva riunito intorno a sè i più celebri artisti del tempo, e già Michelangelo dipingeva la vôlta della Sistina, quando il Papa chiamò Raffaello a Roma per farlo lavorare anch'esso nel Vaticano. Raffaello ubbidì all'ordine imperioso di Giulio II; e giunto a Roma nell'estate del 1508, trovò subito, come dice il Vasari, « nella sua arrivata », l'incarico assegnatogli da sua Santità, di dipingere alcune stanze nel Vaticano.

Queste quattro grandi sale, dette oggi *le Stanze*, erano già state dipinte da sommi artisti quali Piero della Francesca, il Perugino, Luca Signorelli, il Sodoma e Bramantino. Ma quel Pontefice, amante del nuovo, aveva dato ordine che i dipinti dei maestri precedenti fossero distrutti, perchè Raffaello potesse adornare quei muri con le sue poetiche creazioni. Tale incarico dato ad un artista ancor così giovane, qual'era Raffaello, mostra bene in quanta stima egli fosse già tenuto dai suoi contemporanei.

Incominciò allora la fase più brillante e più operosa della sua vita d'artista, così felice, così fortunata e sfolgorante di gloria, da sembrare quasi un racconto da fate. Il Pontefice gli aveva assegnato un generoso stipendio ed un bell'alloggio, egli fu colmato di doni e di favori, corteggiato dai grandi, e adulato ed invidiato da tutti gli altri giovani artisti, i quali gli facevano corteo quando si recava a dipingere in Vaticano e gareggiavano per essere ammessi a lavorare sotto la sua direzione. Raffaello andava così per Roma, con numeroso seguito, come un principe o un cardinale; la sua snella persona vestita di ricche stoffe, un berretto di velluto nero posto di traverso sulla piccola testa, dalla lunga chioma che s'era intanto fatta color ca-

stagno oscuro. Egli era di statura piuttosto piccola che alta, e gracile di salute; la sua carnagione olivastra, il collo lungo ed esile; gli occhi grandi e neri erano luminosi e pieni sempre di sogni e di visioni di bellezza; il suo sorriso dolce ed ammaliatore, i suoi modi cortesi ed affascinanti. In esso poi il morale corrispondeva perfettamente al fisico gentile; di animo mite e buono, Raffaello era affabile con tutti, ricchi e poveri, e da tutti amato per la sua rara modestia; mentre il suo genio destava l' universale meraviglia.

Egli fu amico di molti celebri letterati del tempo, tra i quali, il cardinale Bembo, Baldassare Castiglione autore del *Perfetto Cortegiano*, che probabilmente conobbe alla Corte d' Urbino, nonchè il famigerato Pietro Aretino e il filosofo Calcagnini. Quest' ultimo, in una sua lettera latina, rese omaggio alla bontà ed alla modestia di Raffaello, dicendo: « Egli non ha alcun orgoglio, è affabile con tutti e sempre pronto ad ascoltare i consigli ed i pareri degli altri, in ispecie quelli di Fabio da Ravenna, vegliardo di una probità stoica, ma amabile quanto dotto. Raffaello che lo ha raccolto e lo tiene seco, ne ha cura come se fosse suo padre e suo maestro, lo consulta in tutto ed attende sempre ai di lui consigli ».

Il lavoro compiuto a Roma da Raffaello dal 1508 al 1520 — anno in cui morì — fu tale, per la varietà e l' importanza, da aver potuto occupare l' intiera esistenza di due o tre artisti meno operosi di lui. E tanto più sembra prodigiosa l' attività febbrile di Raffaello, quando si considera il suo fisico gracile e la sua debole salute. Egli rimane, difatti, un esempio luminoso di quel che può operare un genio colossale in un fragile corpo umano! Sembrerebbe, del resto, che Roma immortale, lieta di accogliere nel suo grembo eterno questo ingegno elettissimo, gli avesse versato a profusione ispirazione ed energia, affinchè egli potesse compiere in così breve tempo la sua sublime missione artistica.

Nel lavoro grandioso delle *Stanze*, Raffaello seguì una maniera nuova, ben più larga che nelle sue opere precedenti, e forse ispirata allo stile di Michelangelo.

La prima sala da lui dipinta fu quella della *Segnatura*, dove, con grandioso concetto religioso-filosofico, ideò la *Disputa* che è una tesi teologica in pittura; e la *Scuola di Atene* che è un' altrettanto dotta esposizione di antica filosofia pagana. Nei vani sopra le finestre, nella stessa sala, dipinse da una parte il *Parnasso* e dall' altra il *Papa Gregorio IX* con *i membri del Concistoro*.

Nella seconda *Stanza*, il maestro rappresentò *l' Espulsione di Eliodoro dal Tempio*, e, di faccia, la *fuga di Attila*; sopra il vano delle finestre il *Miracolo di Bolsena* e la *Liberazione dal carcere di San Pietro*. In quest'ultimo affresco si ammirano tre diversi effetti di luce: cioè la luce soprannaturale che irradia dall' angelo liberatore; il lume rossastro delle torcie dei soldati; ed il pallido lume di luna. Lo stile largo e vigoroso e gli effetti di luce di questo affresco, ricordano molto la maniera di Piero della Francesca, che aveva, difatti, in antecedenza, dipinto su quei muri, forse, lo stesso soggetto. E sappiamo già che il lavoro del grande pittore umbro fu, a malincuore, distrutto, per ordine del Papa, da Raffaello, il quale forse vi si sarà ispirato.

Il famoso *Incendio di Borgo Vecchio*, nella prima delle tre *Stanze* (1), fu dipinto invece in ultimo, da Raffaello. Egli vi fece sfoggio della sua scienza anatomica nelle figure che fuggono nude o semi-vestite dalle case incendiate. Bellissimo è, in quest' affresco, il gruppo del giovane che trasporta sul dorso il vecchio padre infermo; nè meno naturale quello delle donne che corrono, spingendo innanzi a loro i bimbi, e portando anfore di acqua sul capo. Nel loro movimento svelto, nelle loro vesti mosse dal vento, queste donne ricordano molto alcune figure femminili del Sodoma nel celebre dipinto le *Nozze di Alessandro* alla Farnesina, che già vi ricordai e, che senza dubbio, Raffaello avrà veduto ed ammirato, quando anch' egli dipingeva in quella villa.

---

(1) In questa prima *Stanza* il soffitto è dipinto da Perugino. Per rispetto al suo maestro, Raffaello volle conservare quel suo lavoro.

L'ultima e la più vasta delle sale, ove trovasi la famosa *Battaglia di Costantino*, fu dipinta da Giulio Romano e dagli scolari di lui, dopo la morte di Raffaello, sopra i disegni lasciati dal maestro. Terminato il lavoro delle *Stanze*, Raffaello si accinse, secondo l'ordine del Papa, a dipingere le *Loggie*, cioè quei tre grandi corridoi a vôlta che girano per tre ordini intorno al cortile interno del Vaticano. Su quelle vôlte aeree il magico pennello di Sanzio rievocò tutta la Sacra Scrittura, in modo che quegli affreschi formano come una colossale Bibbia pittorica « *la Bibbia di Raffaello* », così chiamata. Nell' esecuzione materiale di quest' opera grandiosa, impossibile a compiersi da un solo artista, il maestro venne aiutato dai suoi numerosi scolari, i quali, da mattina a sera, lavoravano, sotto alla sua direzione in quelle Loggie pontificie, ove spesso il Papa scendeva per vedere ed affrettare l' opera. Il Vasari dice che tutti quei giovani artisti « lavorando in compagnia di Raffaello, stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si ammorzavano, ed ogni vile e basso pensiero cadeva loro di mente; e questo avveniva, perchè restavano vinti dalla cortesia e dall' arte sua, ma più dal genio della sua buona natura, la qual era sì piena di gentilezza e sì colma di carità, che egli si vedeva che fino gli animali lo onoravano, non che gli uomini ». Queste curiose parole del vecchio biografo, provano quanto fosse potente il fascino magnetico del grande pittore.

Mentre che il Vaticano risuonava tutto il giorno dell'animato andirivieni dei suoi scolari, Raffaello attendeva anche a molti altri lavori e tra questi al ritratto, in olio, di Giulio II. Questo quadro è uno dei capolavori di Raffaello. Egli vi ha rappresentato il vecchio Pontefice già curvo dagli anni, ma ancor fiero ed indomito. Giulio II siede in una poltrona dorata, le spalle coperte con una breve cappa di velluto cremisi con bordura di ermellino; egli sembra assorto in qualche profonda meditazione; il suo occhio vivo ed imperioso, iniettato di sangue, scintilla di un fuoco ancor giovanile; le sue scarne mani di vegliardo, dalle vene salienti, dalle dita nodose, (sopra una delle quali il grosso rubino dell' anello getta uno sprazzo sanguigno) stringono

Papa Giulio II

(RAFFAELLO SANZIO)

Firenze - Galleria Uffizi.

nervosamente i bracciuoli della poltrona. In questo gesto, proprio dell'energia di un uomo irascibile, si rivela tutto il carattere di quel famoso Papa, che minacciava Michelangelo di farlo gettare giù dai palchi della Sistina, ove l'artista lavorava, se non terminava più presto il lavoro!

Nè meno fisionomista si dimostra Raffaello nel ritratto di Leone X successore di Giulio II. Quel Papa, intelligente amatore dell'arte come anche del lieto vivere, è seduto placidamente vicino ad un tavolo ricoperto da un ricco tappeto, sul quale sono posti alcuni oggetti: un campanello d'argento cesellato, un messale, un crocifisso. Dietro alla poltrona del Papa, stanno in piedi due cardinali dalla fisionomia intelligente e scaltra, uno de' quali è quel famoso Cardinale Bibbiena, antico suo segretario e promotore al Pontificato, che morì avvelenato per sospetto che aspirasse alla Tiara. In questi due ritratti meravigliosi, non soltanto la persona, ma l'*anima* stessa del personaggio è colta al *vero* ed ivi immortalata; ogni particolare poi, sebbene subordinato alle figure, come è regola in arte, è curato nonostante con una minuzia grande: il tessuto lucido della seta, le pieghe più gravi del velluto cremisi, la morbidezza trasparente del lino e delle trine, il brillante dell'oro, lo scintillìo delle gemme, tutto, è reso con una sorprendente verità (1).

Dopo la morte di Bramante, suo parente, Raffaello fu, nelle sue veci, nominato architetto in capo dell'opera di San Pietro. Il conferimento di una carica di tale importanza era una prova della stima e della fiducia del Papa; ma imponeva però un lavoro gravissimo e nuovo per il giovane pittore, il quale non osò rifiutare l'incarico, ma in una sua lettera a Baldassarre Castiglione espresse il proprio timore di dover « soccombere sotto a tale grave fardello ».

(1) Questo capo-lavoro è conservato nella Galleria Pitti.

Le lettere che Raffaello scriveva allora ad amici e parenti, sono interessanti, perchè dànno un'idea vivace della vita ch'egli menava a Roma e degli onori che continuamente riceveva. Scrivendo ad uno zio, certo Simone Battista di Urbino, Raffaello lo informa che il Cardinale Bibbiena gli ha offerto in isposa la sua nipote Maria; valuta poi la fortuna che egli ha già accumulata, mediante il suo lavoro a Roma, a tre mila ducati in oro; soggiunge poi che il Papa Leone X gli passa una pensione annuale di trecento ducati in oro, più altri cinquanta nella sua qualità di architetto di San Pietro; e termina dicendo: « Si che, carissimo zio, vi fò onore a voi e a tutti i parenti, e alla patria ».

Con la bolla papale in data del 7 aprile 1515, nella quale Leone X nominava Raffaello « *Sopraintendente* delle antichità di Roma ed architetto capo di S. Pietro » quest'intelligente pontefice volle rendere onore al genio del maestro in queste parole: « poichè oltre l'arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto siete eccellente, anche siete stato reputato tale dall'architetto Bramante in genere di fabbricare; sicchè egli giustamente reputò nel morire, che a voi si potrà addossare l'incarico della fabbrica da lui incominciata quì in Roma del tempio del Principe degli Apostoli, ecc. ».

Passato il primo sgomento, Raffaello si mise all'opera con zelo, ed ispiratosi alla bellezza classica degli antichi monumenti di Roma, ideò un progetto grandioso che avrebbe dovuto trasformare il già incominciato edificio in un tempio Ellenico, sullo stile del famoso Partenone di Atene.

Ma questo progetto non doveva essere effettuato per la morte precoce dell'artista; e fu dato, invece, a Michelangelo di compiere, in gran parte, il restauro della più grande Basilica della Cristianità.

Nel tempo in cui Raffaello attendeva febbrilmente a tutti questi diversi lavori, venne a stabilirsi a Roma quel ricchissimo banchiere senese Agostino Chigi, il quale, come già sappiamo, aveva, in una sua gita precedente, menato seco a Roma il Sodoma. Amante di cose d'arte ed intelligente quanto facoltoso, egli faceva il più nobile uso della sua cospicua fortuna a beneficio dell'arte e degli artisti.

Egli aveva probabilmente già conosciuto Raffaello a Siena, quando questo, ancor giovanissimo, lavorava col Pinturicchio alla *Libreria*, ed ora ritrovatolo a Roma divenuto celebre pittore, volle fargli ornare del suo pennello magico quella villa *La Farnesina*, ove il Sodoma aveva già dipinto le *Nozze di Alessandro il Grande.*

A quel tempo, La Farnesina (situata nella strada della Lungara, di faccia al Palazzo Corsini) stava ancora remota e solitaria in mezzo ai suoi prati e vasti giardini che scendevano in dolce declivio fino alle rive del Tevere. E la sera, sotto ai loggiati aperti, il ricco banchiere dava splendide cene, alle quali invitava il Papa Leone X, i suoi galanti cardinali e molte belle dame. Sui muri e sui soffitti di quelle loggie, Raffaello sbizzarrì la sua elegante fantasia, nuovamente ispirata all' arte classicà ed alle antiche leggende pagane. Ed il suo magico pennello fece rivivere tutto il vecchio Olimpo, gli Dei e le Dee, le ninfe ed i Tritoni, nella poetica storia del *Trionfo di Galatea.* Poi, per ricordare che quello era luogo di allegre cene e di banchetti, disegnò pel soffitto della grande sala la storia di *Amore e Psiche e la Cena degli Dei.* Queste pitture che egli lasciò incompiute, furono in seguito, terminate dal suo scolaro prediletto Giulio Romano.

Mentre Raffaello dipingeva alla Farnesina la sua *Galatea*, venne un giorno Michelangelo a fargli visita; ma non trovatolo, il grande scultore e pittore, per far capire che vi era stato e forse anche per chiasso, disegnò al carbone una testa colossale che ancora si vede in un angolo della sala.

Nell' opera della Farnesina il genio ormai maturo di Raffaello raggiunse il suo apogèo. Difatti, questi affreschi furono come un inno gaudioso, gettato baldamente da lui alla vita lieta e spensierata, all' amore, alla bellezza, alla perfezione classica della divina formosità umana! Dopo quel lavoro, egli avrebbe potuto deporre il pennello, non potendo far nulla di più perfetto in quanto alla *forma;* ma gli era però ancora riservato di dare la suprema espressione spirituale alla sua arte nella sublime *Madonna di San Sisto* e nella *Trasfigurazione*, che fu la sua ultima opera.

Nel tempo che Raffaello dipingeva alla Farnesina, egli aveva l'animo preoccupato da un amore che lo distraeva perfino dall' arte che gli era sì cara. L' oggetto della sua passione era una giovane bellissima, soprannominata la *Fornarina* perchè figlia di un fornaio di Siena abitante nel Trastevere vicino all' antica porta Settimiana, che dà accesso alla lunga strada detta *Lungara* ove sta la *Farnesina*. Difatti, dalle finestre sopra alla Loggia ove lavorava, il pittore poteva scorgere la casa della sua innamorata; ed ogni sera, sull' imbrunire, quando egli aveva deposto i pennelli, si recava per quella quieta, e allora solitaria via (1), fino all' antica porta, alla modesta dimora della donna amata.

Quantunque l' oggetto della sua passione fosse una povera popolana, l' amore di Raffaello per essa non fu volgare, poichè apparisce nella vita di lui, così intenso e luminoso da oscurare ogni altro capriccio passeggiero. Per la Fornarina egli rifiutò varie brillanti proposte di matrimonio. Fidanzato finalmente, a malincuore, con la nipote del Cardinale Bibbiena, egli indugiò tanto le nozze che quella povera giovane, addolorata di non vedere corrisposto il suo amore, morì di languore, circa un anno prima di Raffaello: « *ante nuptiales faces* » (2), come dice l' epitaffio sulla tomba di lei. Raffaello ritrasse più volte le belle sembianze della Fornarina. I ritratti più noti sono: la figura di donna inginocchiata nella *Trasfigurazione;* la bellissima figura della Galleria Barberini, ove, sul braccialetto che cinge una delle braccia formose della donna, il pittore ha iscritto il proprio nome; e il quadro detto la *Velata* della galleria Pitti. La figura della Velata ricorda nella sua bruna bellezza, la sublime *Madonna di San Sisto*, la più ideale delle Madonne di Raffaello, che ora trovasi a Dresda.

---

(1) La poetica via della Lungara é stata ora vandalicamente deturpata dall' impianto del Tiro a Segno!!

(2) Prima che fossero accese le torcie nuziali.

***

Due altri lavori colossali intrapresi da Raffaello a Roma furono gli affreschi della *chiesa della Pace* (1) e la serie dei *Cartoni* per servire di modello agli arazzi destinati ad ornare le sale del Vaticano. Questi *cartoni* — che sono grandissimi disegni coloriti — furono, in seguito, comprati dal re Carlo I d'Inghilterra, e, per molto tempo, conservati al palazzo di White Hall; ma attualmente si ammirano a Hampton Court, ove Cromwell, in seguito, li fece trasportare. La tensione nervosa prodotta da un lavoro così soverchio e variato, aveva finito, intanto, col logorare la gracile fibra di Raffaello; tantochè quando egli incominciò a dipingere il suo ultimo gran quadro della *Trasfigurazione*, era già sofferente in salute. Quest' opera grandiosa, fu lo sforzo supremo del suo genio. Ispiratosi ad un vasto concetto simbolico, egli divise il quadro in due parti: nella superiore è rappresentato il Cristo trasfigurato sul monte Tabor e questa simboleggia la vita *spirituale*. Nella parte inferiore — ove, a piedi del monte, sono riuniti i discepoli ed il popolo — è raffigurata invece la vita *materiale*. Queste due parti contrastanti tra loro si completano però in una grande unità finale.

Il quadro è tutto luminoso! Dalla parte superiore, cioè dall' alto del monte, piove una strana luce giallastra che la persona stessa del Cristo sembra irradiare. Egli, raggiante di gloria divina, sorge in cielo; ed insieme ad esso sorgono pure i due profeti, che sembrano attratti con impeto verso di lui, come da una forza soprannaturale; quasi come uccelli attirati irresistibilmente dalla luce splendente di un grande faro! L'aria stessa sembra sàtura di luminosità.... La luce sembra vibrare nel grande silenzio che regna in cima a quel monte solitario, ove sta compiendosi il mistero della Trasfigurazione. Intanto, per contrasto a quella pace

(1) Questi affreschi furono ispirati dall' ammirazione di Raffaello per grandiosi dipinti di Michelangelo nella vôlta della Sistina.

solenne, in fondo al monte si agitano, gridano e gesticolano le passioni e le miserie umane, raffigurate dai parenti di un fanciullo indemoniato, venuti ad implorare i discepoli di Cristo perchè operino una cura miracolosa in favore di lui. Ma i discepoli meditano, pregano o leggono nei sacri libri. Essi sono tutti assorti nel grande mistero che sta svolgendosi sul Tabor. Soltanto uno di loro avanzatosi verso il fanciullo, che si contorce nelle convulsioni, lo guarda in modo intenso e fisso, poi, coll'indice teso accenna in alto al Cristo, unica fonte di vita e di salvezza. E quella mano di apostolo alzata verso la cima del Tabor, forma come il punto d'unione tra le due sezioni del quadro, spiegandone l'intenzione profonda e sublime.

Davanti a questo dipinto meraviglioso (conservato nella Pinacoteca del Vaticano accanto alla bellissima *Madonna di Foligno* dello stesso pittore), vien fatto di sostare con un rispetto quasi religioso, e nella lunga contemplazione di esso perdersi in meraviglia su quel genio straordinario di Raffaello, che si profuse in tante opere divine!

Mentre che il grande maestro stava occupato intorno a questo lavoro, si ammalò gravemente, e, come dice il Vasari, « non toccò più pennello, sopraggiungendogli la morte »; ma il quadro già tutto disegnato con minuzioso studio (1) e terminato nella sua parte superiore, fu in seguito, completato per mano di Giulio Romano, scolaro predilettto di Raffaello. E quando il corpo gracile e gentile di Raffaello, fu esposto nel suo studio, quando tutta Roma sfilò davanti piangente, il grande quadro della *Trasfigurazione*, ancora incompiuto, venne posto alla testa della bara, destando universale ammirazione.

La fine repentina di Raffaello è stata attribuita all'ignoranza medica di quel tempo. Egli morì a soli trenta sette anni, il 7 Aprile 1520, dopo breve malattia. Pare ch'egli stesse lavorando alla Farnesina, quando venne chiamato in fretta in Vaticano per parlare col Papa. Arrivato tutto trafelato e sudato, come dice un documento inedito del tempo, « ivi standosi nelle vaste sale fredde, e ragionando

---

(1) Raffaello disegnava tutte le sue figure dal nudo prima di panneggiarle.

La Trasfigurazione

(RAFFAELLO SANZIO)

Roma - Pinacoteca Vaticana.

a lungo sulla Fabbrica di S. Pietro (col Papa) gli si ghiacciò il sudore sulla persona e fu preso subito da un male improvviso. Laonde ito a casa fu sopraggiunto da una specie di perniciosa che lo trasse sventuratamente alla tomba ». Per curare questo male, che sarà stato forse una febbre reumatica, degenerata poi in una polmonite, i medici pensarono bene di levar sangue al malato, il quale già esausto di forze, dovette soccombere a quel trattamento sbagliato.

Raffaello lasciò per testamento ai suoi due scolari prediletti Giulio Romano e Francesco Penni, soprannominato il *Fattore*, la bella fortuna che egli aveva accumulata durante il suo soggiorno a Roma; nè si scordò della sua amata *Fornarina*, alla quale assegnò una generosa pensione.

La morte di Raffaello fu un lutto generale in tutta l'Italia e specialmente in Roma, poichè egli era stato uno di quei rari uomini che un genio quasi sovrumano rende invulnerabile contro l'invidia e la gelosia del volgo. Egli regnò difatti per la potenza del suo ingegno sopra tutti gli animi; e fu dai grandi e dagli umili pianto egualmente. L'effetto doloroso che produsse in Roma ed altrove la fine immatura del Maestro, si rileva nelle lettere di varii illustri suoi contemporanei ed amici. Il Cardinale Bembo, nel suo stile ampolloso, scrisse che « un velo lugubre sembra essersi disteso sulla natura; e che la Pittura quando egli chiuse gli occhi rimase quasi cieca ». Baldassarre Castiglione, scrivendo alla propria madre, diceva: « non mi pare più essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Raffaello! ».

Il dispiacere che risentì il Papa Leone X per la perdita del suo pittore prediletto, si rileva dalla lettera di un certo ser Marco Antonio Michiel, il quale dice: « Il Pontefice ha avuto ismisurato dolore; pensate che debbono aver avuto gli altri! ».

Roma volle rendere degne onoranze a Raffaello, dandogli sepoltura nel suo più antico monumento pagano, divenuto tempio cristiano; cioè in S. Maria della Rotonda, detto il Pantheon. In quella tomba, méta pietosa del pellegrinaggio di tanti artisti di ogni tempo e di ogni paese, giace da quasi quattro secoli la salma del grande pittore, il quale fu, come dice l'autore inglese Symonds: « *Non un uomo*

ma una scuola! ». Difatti, Raffaello fondò la Scuola Romana e lasciò numerosi discepoli.

Circa un secolo e mezzo dopo la morte di Raffaello, il pittore Carlo Maratta, volle onorarne la memoria, ponendo sopra al suo sepolcro il busto di lui scolpito dall' originale ritratto fatto da Raffaello stesso, nell' affresco della *Scuola d' Atene*. In quell' occasione, venne aperta in presenza di alcuni artisti e di varie notabilità la tomba, e lo scheletro del sommo pittore fu ritrovato ancora intatto. Tale esumazione servì a smentire la strana credenza popolare che un certo cranio conservato all'Accademia di San Luca fosse di Raffaello! Difatti, per un certo periodo di tempo, in quell' Accademia (ove si ammira ancora il bel quadro di Raffaello rappresentante San Luca che dipinge la Madonna, mentre questa in visione miracolosa si presenta a lui) veniva esposto ogni anno alla venerazione del popolo, il supposto cranio di qualche ignoto, e, forse, oscuro personaggio, come se fosse stato quello del Sanzio! Scoperto l' errore, la curiosa usanza cessò.

In Urbino sussiste ancora un modo grazioso e poetico di onorare la memoria del sommo pittore. Ogni anno, nell' anniversario della sua morte, una processione di cittadini si reca ad appendere nella stanza ove Egli nacque una ghirlanda di fiori. E quella ghirlanda di freschi ed odorosi fiori primaverili, rinnovata eternamente dalla pietà dei suoi compaesani, sembra simbolica del genio stesso del grande Urbinate, che spande ancora per tutto il mondo artistico una fragranza immortale!

XXXIV.

GIULIO PIPPI ROMANO

(1492-1546)

Il Pippi capo della scuola romana — Come fu formata questa scuola — Suo primo periodo — Suo secondo periodo — Fisico e carattere di Giulio Romano — Suoi primi lavori — Un Papa poco amante dell'arte — Un altro Pontefice intelligente mecenate — Giulio si reca a Mantova — Alla Corte dei Gonzaga — Il Palazzo del Tè *— Splendidi lavori di Giulio — La* Sala dei Giganti *— Vita signorile del pittore a Mantova — Suo bel palazzo — Visita di Messer Giorgio Vasari — Morte di Giulio Romano.*

GIULIO PIPPI ROMANO

(1492-1546).

Per completare le notizie già date intorno a Raffaello, giova parlare ancora del suo più celebre scolaro Giulio, che fu poi capo della scuola Romana.

Questa scuola, ad eccezione di pochi antichi artisti romani, fu sempre, fino quasi dalla sua origine, composta di elementi stranieri, cioè di pittori provenienti da altre scuole, dalla toscana, umbra, lombarda e veneta, venuti a trarre ispirazione da quel grande focolare di luce intellettuale ed artistica ch' è Roma, e dai suoi ruderi immortali. Difatti, come abbiamo già veduto nei capitoli precedenti, quasi tutti i grandi maestri del Quattrocento e del principio del Cinquecento, si recarono a Roma sia per dipingere al Vaticano, sia, in seguito, a studiare le opere di Raffaello e di Michelangelo.

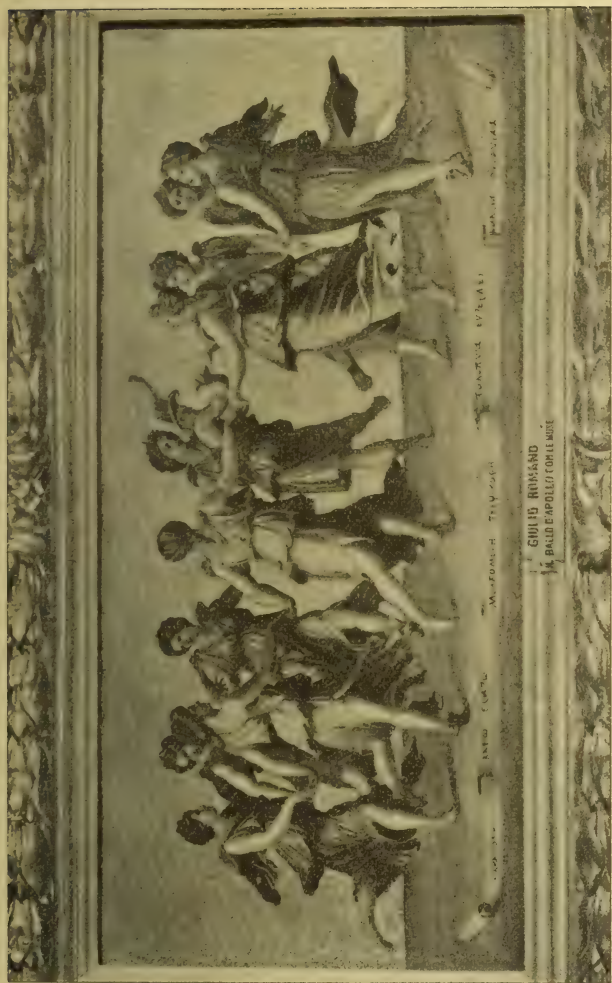
Dopo la morte di Raffaello — che lasciò una schiera numerosa di valorosi discepoli — incominciò il periodo più fecondo e più florido della scuola romana; e quei principali discepoli non solo tennero alto il prestigio dello stile Raffaellesco, ma terminarono i vari lavori in Roma lasciati incompiuti dal maestro. Così il grande quadro della *Trasfigurazione* fu, nella parte inferiore, finito da Giulio Romano, il quale pure, insieme a Gian Francesco Penni detto il *Fattore*, e con Raffaellino da Colle, dipinse la *Sala di Costantino*, l' ultima delle *Stanze*.

Intanto Pierino del Vago e Giovanni da Udine, ornavano di grotteschi e di stucchi altre sale del Vaticano, ove lavo-

rava anche Polidoro da Caravaggio, soprannominato per la sua attività « primo manovale delle opere del Vaticano »; e Timoteo e Pietro della Vite, urbinati. Sopravvenuto poi il sacco di Roma nel 1527, tutti questi bravi pittori si dispersero per cercare altrove rifugio e lavoro, e diffusero per l'Italia lo stile Raffaellesco; così per esempio Polidoro Caravaggio, si rifugiò a Napoli ove, come vedremo in seguito, portò nuovo influsso di vita nella pittura napoletana di quel tempo. Ristabilita poi la pace in Roma, incominciò un altro periodo per la scuola romana, perchè agli scolari di Raffaello subentrarono quelli di Michelangelo; e quindi altri celebri pittori continuarono ad affluirvi, quali Daniele da Volterra, Pietro da Cortona, Michelangelo Caravaggio, Guido Reni, ed i Caracci.

Sorsero, in seguito, a Roma, tre noti artisti: Federico Zuccaro dallo stile decorativo e manierato, ma di bell'effetto; Federigo Barocci celebre per la soavità della sua maniera e la ricchezza del suo colorito; ed in ultimo Carlo Maratta che decorò dei suoi affreschi grandiosi a chiari colori molte chiese di Roma. Ma l'arte, dopo Michelangelo, aveva già incominciato a descrivere la sua parabola discendente e la scuola romana, al pari di tutte le altre scuole in Italia, caduta nel manierismo, nel barocco, finì col morire di languore.

Giulio Romano o *Pippi*, come era più famigliarmente chiamato, dotato di un bell'ingegno, di una indole vivace e geniale, di un fisico piacevole, era assai popolare tra gli artisti di Roma, sua città nativa. Il Vasari, che fu contemporaneo ed amico del Pippi, lo descrive in queste parole:

« Fu Giulio di statura nè grande nè piccola, piuttosto complesso che leggiero di carne, di pel nero, di bella faccia, con occhio nero ed allegro, amorevolissimo, costumato in tutte le sue azioni, parco nel mangiare, e vago di vestire e di vivere onoratamente ». Valentissimo disegnatore e dotato di una fantasia vivace ed esuberante, egli riuscì più specialmente nell'affresco, ove occorre sicurezza di matita

Danza delle Muse

(GIULIO PIPPI ROMAMO)

Firenze - Galleria Pitti.

e rapidità di pennello, e lavorò molto insieme col maestro al Vaticano ed alla Farnesina.

Come già vi dissi il suo primo lavoro d'importanza, dopo la morte di Raffaello, fu la decorazione in affresco della sala di Costantino, l'ultima e la più grande delle *Stanze* (Vaticano). Questo lavoro imponente, per la vastità dell'ambiente, era tale da sbigottire un artista peritoso; ma Pippi si mise valorosamente all'opera, aiutato dal suo amico e compagno il *Fattore*, da Raffaellino del Colle e da Pierino di Vago per la parte ornamentale; se non chè i pittori furono ben presto scoraggiati dal poco interessamento, anzi dall'indifferenza che il Papa Adriano VI mostrava per il loro lavoro. Questo Pontefice, ben diverso da Leone X, cólto mecenate, non si curava nè si intendeva d'arte e trovava male spesi i milioni che i suoi predecessori avevano dedicati a fare adornare il Vaticano di pitture. L'opera perciò sembrava dover arrestarsi, quando, venuto a morire Adriano, salì sul trono papale Clemente VII, della cólta Casa de' Medici, col quale, come dice il Vasari « risuscitarono in un giorno insieme con l'altre virtù, tutte l'arti del disegno ». Sotto la benevola ed intelligente protezione di questo Papa, i pittori ripresero animo e ben presto terminarono il loro lavoro grandioso.

Giulio oltre essere pittore fu anche architetto, e vari palazzi ed alcune chiese di Roma vennero costruiti secondo i suoi disegni. Egli ornò anche di affreschi molti palazzi, ed eseguì vari dipinti assai noti, e tra questi la sua celebre *Danza di Apollo e delle Muse*, (1) ove il dio del sole e dell'arte mena una lieta ronda insieme con le nove vaghe donzelle. Tutti questi lavori procurarono grande fama a Giulio Romano, il quale, secondo Vasari, « era allora ritenuto, dopo la morte di Raffaello, per il migliore artefice d'Italia », ed i grandi personaggi gareggiavano nel fare decorare i loro palazzi dal suo celebre pennello. Così, per mezzo di Baldassare Castiglione, Giulio venne invitato da Federigo Gonzaga marchese di Mantova a recarsi a quella Corte per eseguirvi alcune opere importanti. Ottenuto il permesso dal

(1) Galleria Pitti (Firenze).

Papa, il Pippi partì per Mantova in compagnia del Castiglione che era ambasciatore di quella Corte, e fu ricevuto con grandi feste dal Gonzaga, principe assai cólto ed amante d'arte. Difatti venne trattato con tutto quel riguardo dovuto al suo ingegno; gli fu assegnata una bella casa per sua dimora; e poco dopo il suo arrivo il marchese gli mandò vari ricchi doni, e tra questi alcune pezze di velluto e di drappo per fare vestiti per lui e per il suo scolaro Benedetto Pagni ch' egli aveva portato seco da Roma. E affinchè il pittore nei suoi momenti d'ozio potesse svagarsi facendo delle belle passeggiate per l' amena campagna intorno a Mantova, il marchese gli regalò uno dei propri cavalli di nome *Ruggeri*.

Federigo Gonzaga, come molti principotti del Cinquecento, oltre essere intelligente apprezzatore di cose d'arte, era un appassionato *sportsman* e si occupava dell' allevamento di cavalli e di cani da caccia; ed un giorno volle che Giulio lo accompagnasse a cavallo fuori della città ad una sua tenuta di campagna chiamata del *T* o del *Tè*, ove appunto, teneva le sue vaste scuderie ed i suoi canili. E siccome quel luogo campestre era assai fertile e ridente, il Gonzaga espresse all' artista il proprio desiderio di costruire sopra o accanto al fabbricato già esistente un modesto casino rustico da servire nell'estate per luogo di scampagnate e di cene allegre. Ma il Pippi che aveva le idee grandiose ed amava il fasto, fece un progetto così bello che il marchese ne rimase incantato e gli diede carta bianca, cioè pieno potere, di eseguirlo senza ritardo e senza riguardo di spesa. Così, in breve tempo, sorse sulle vecchie mura del fabbricato antico un nuovo e splendido edifizio, vasto, spazioso e circondato di parco e di giardini, con grandi cortili e belle terrazze; ed in tale modo ebbe origine la famosa villa del *Tè*.

Quando la villa fu costruita, Giulio chiamò ad aiutarlo a decorarla di affreschi due altri suoi scolari Rinaldo Mantovano ed il celebre Francesco Primaticcio di Bologna (1). Questi affreschi del Palazzo del Tè rimangono il capo-lavoro

(1) Il Primaticcio studiò sette anni sotto Giulio Romano a Mantova, poi passò in Francia per dipingere alla Corte di Francesco I.

del Pippi. Su quei muri ancora freschi di calcina egli sbizzarrì la sua feconda fantasia in vaghe creazioni di soggetto mitologico. Memore del lavoro già fatto insieme col maestro alla Farnesina, egli dipinse nella più grande delle sale lo *Sposalizio di Psiche con Cupido* in presenza di tutti gli Dei dell' Olimpo. In un' altra sala, destinata per uso di banchetto, raffigurò in mezzo ad una vigna carica di grappoli bianchi e rossi il trionfo di Sileno ed un allegro Baccanale; poi rappresentò altrove il Carro del Sole guidato da Apollo e la graziosa favola di Icaro, nonchè i mesi dell'anno con molti ritratti di uomini illustri; ed in ultimo, per compiacere al gusto sportivo del suo nobile patrono, dipinse in una lunga galleria i ritratti, a grandezza naturale, dei cavalli e dei cani prediletti del Gonzaga.

Ma la sala ove il pittore sfogò maggiormente la sua fantasia bizzarra ed ingegnosa fu in quella detta *dei Giganti*, ove rappresentò i Titani, i quali, volendo prendere d'assalto l' Olimpo, vengono respinti e fulminati da Giove.

Difatti, in alto, sul trono, siede Giove e scaglia i suoi fulmini contro i giganti che precipitano a basso, mentre che a quello spettacolo terribile tutte le Dee e le ninfe della corte celestiale, guardano spaurite e fuggono chi di qua, chi di là, per mettersi al riparo. E per rendere più orribile quella scena, Giulio ebbe la strana idea di fare costruire la sala con le porte e le finestre fuori di piombo, come se davvero i muri stessero per crollare per effetto del terremoto! Non sappiamo a quale uso fosse destinata quella sala — certo per il suo tetro aspetto non doveva invogliare di starvi a lungo — ma essa rimane tuttora quale testimonianza curiosa della fantasia esuberante e si direbbe Michelangiolesca, del grande pittore romano.

Giulio dipinse pure nel palazzo ducale in Mantova, che, come già sappiamo, il Mantegna aveva decorato di affreschi. Tutte quelle belle opere di Giulio destarono la viva ammirazione e la gratitudine del marchese Gonzaga, il quale lo prese a ben volere in tal modo che ordinò che nessun la-

voro di qualche importanza si facesse in Mantova senza la direzione di Giulio Romano.

L'artista richiesto da tutti, aveva perciò un bel da fare a disegnare progetti per palazzi, case e chiese, a lavorare da pittore, architetto e persino da ingegnere. E, come Leonardo da Vinci alla Corte dello Sforza, a Milano, impiegava il suo grande genio versatile in ogni ramo d'arte, così Giulio Romano, alla Corte dei Gonzaga, a Mantova, adoperava il suo assai più modesto ma vivace ingegno, in mille modi diversi per accontentare il suo generoso patrono ed i cittadini mantovani.

Amato dalla famiglia Gonzaga ed affezionatosi ad essa, stimato dal popolo, il Pippi non pensò più di lasciare quella città divenuta per lui una seconda patria; ed avendo preso moglie, si costruì un bel palazzo che ornò di affreschi ed ove visse felice ed onorato per vari anni.

In questa sua bella dimora, il pittore venne visitato un giorno dal grande amico e biografo degli artisti, da Messer Giorgio Vasari, che racconta in modo grazioso quest'incontro. Egli dice, parlando di sè in terza persona: « .... In questo tempo Giorgio Vasari che era amicissimo di Giulio, sebbene non si conoscevano se non per fama e per lettere, nell'andare a Venezia fece la via per Mantova per vedere Giulio e l'opere sue. E così arrivato in quella città, andando per trovar l'amico senza essersi mai veduti, scontrandosi l'un l'altro si conobbero, non altrimente che se molte volte fossero stati insieme presenzialmente; di che ebbe Giulio tanto contento ed allegrezza che per quattro giorni non se lo staccò mai, mostrandogli tutte le opere sue ».

Tra altre belle cose, Pippi fece vedere all'amico un grande armadio pieno dei propri disegni; e messer Vasari ne rimase così estatico che dichiarò che Giulio meriterebbe di aver eretto in suo onore in Mantova, non una, ma cento statue!

In quel tempo, essendo morto l'architetto Antonio Sangallo, che dirigeva il lavoro della Fabbrica di S. Pietro a Roma, quel posto, assai onorifico, venne offerto a Giulio

Romano. Il pensiero di rivedere Roma, sua cara città nativa, e l'importanza di quella carica, molto tentarono il Pippi; ma la famiglia, la casa ed i beni acquistati a Mantova lo tenevano come radicato in quel luogo ormai divenuto la sua seconda patria. Anche la sua salute fatta malferma, lo rendeva riluttante ad accettare l' offerta della deputazione per l' opera di S. Pietro. Mentre ch' egli stava dunque incerto sull' andare o rimanere, la malattia che, da qualche tempo, vagliava, aggravandosi ad un tratto, in pochi giorni lo condusse alla tomba, nella ancora verde età di cinquantaquattro anni, nel giorno di Ognissanti dell'anno 1546.

Il grande artista fu molto pianto in Roma ed in Mantova. Ma è però strano che mentre da vivo, la famiglia Gonzaga lo aveva tanto onorato, dopo morto, essa non siasi curata di dargli una degna sepoltura! Il Vasari, difatti, nota e biasima questo fatto ed osserva giustamente in proposito che: « la propria virtù sua che tanto l'onorò in vita gli ha fatto, mediante le opere sue, eterna sepoltura dopo la morte, che nè il tempo nè gli anni consumeranno ».

Giulio Romano lasciò alcuni figli in giovane età ed una numerosa schiera di discepoli.

XXXV.

MICHELANGELO BUONARROTI

(1475-1564)

L' ultimo grande maestro dell' arte fiorentina — Michelangelo nasce a Caprese — Il « Castellaccio » di Caprese — Il sor Podestà — Infanzia a Settignano — Gioventù a Firenze — La famiglia Buonarroti — Alla scuola di « grammatica » — Esordio nell'arte — Alla bottega *del Ghirlandaio — Il giardino di Casa Medici — Gelosie e rivalità — Il manesco Torrigiano — La società côlta di casa Medici — Gli umanisti — Il* Cartone *della* Battaglia di Pisa *— A Roma — Un Papa tirannico — Gli affreschi della Cappella Sistina — Inimicizia del Bramante — Lavoro colossale — « Quando avrà finito ? » — « Quando potrò ! » — La vôlta della Sistina scoperta — Tutta Roma al Vaticano ! — Descrizione degli affreschi della Vôlta — Il* Giudizio finale *— « La lucerna dell' arte » — Avarizia papale — Fatica e stenti del pittore — Suo amore per la propria famiglia — Il grande solitario — « Vai solo come il boia ! » — Il fisico di Michelangelo — Il suo carattere — Il suo modo frugale di vivere — A Carrara —* Topolino *— I lavori della Cappella Medicea a Firenze — La Cupola di S. Pietro — Michelangelo poeta — Sua amicizia per Vittoria Colonna — Il fido Urbino — La vecchiaia del grande artista — Lavoratore fino all' ultimo — Muore sulla breccia, col pennello in mano — Suoi discepoli — Da morto ritorna a Firenze ed è sepolto a S. Croce.*

MICHELANGELO BUONARROTI

(1475-1564).

Autoritratto di Michelangelo Buonarroti

Firenze - Uffizi.

Con Michelangelo, l'ultimo grande maestro dell' arte fiorentina, si chiude il Rinascimento; e la sua figura colossale sembra gettare un' ombra gigantesca su tutta l' arte successiva.

Ben dissimile dall'affascinante e versatile Leonardo, dal seducente e dolce Raffaello, Michelangelo, austero di carattere, duro nei modi, di fisico robusto ma non bello, si erge sull'estremo orizzonte dell' arte grande quale vecchia querce nodosa, solitaria nel suo isolamento maestoso.

Nato tra gli Appennini, nell' antico castello di Caprese, di cui suo padre era Podestà, egli sembrerebbe aver tolto da quel luogo solitario e selvaggio la sua fibra granitica, la sua

fierezza un po' aspra. Nei curiosi versi inediti di un vecchio poeta locale, il Castello di Caprese (1) è così descritto:

« È un castellaccio sopra un monticello
Fatto di pietra da rozzo scarpello;
Eterne nevi nel suo crine aduna ».

Situato a breve distanza dallo storico picco della Verna, (il monte delle sacre Stimmate di S. Francesco), il vecchio castello, di cui rimangono oggi solo pochi ruderi pittoreschi, era nel Quattrocento, invece, un piccolo centro di vita e di animazione; poichè, per circa sei mesi dell' anno vi risiedeva un Podestà, il quale recava con sè la sua piccola corte di dame e di cavalieri, di paggi e di soldati. Lo stesso vecchio poeta ci dice che:

« Venivan le signore Podestesse,
Accompagnate da molte donzelle;
Sovente al suon di cembali e spinette
Il Castel di Caprese risuonava
Di danze e contradanze agili e schiette;
Vino a Caprese! il Podestà gridava ».

Fu appunto in quel tempo, quando:

« Una Comunità grassa, bracata,
Era Caprese nell' età fiorita »,

che, nel 1475, in quell' antichissimo castello, al Podestà di allora, Messer Ludovico Buonarroti e alla sua moglie Madonna Francesca del Sera, nacque un figlio destinato ad immortalare il nome paterno.

Esiste tuttora, sebbene rimodernata, la camera, assai modesta, ove Michelangelo vide la luce; come pure esiste assai diroccata, la vecchia chiesa ove egli fu battezzato. Il suo primo sguardo incosciente si sarà posato sull' esteso panorama di monti e di valli che si scorge dalle alture di

---

(1) Il monte di Caprese è pur chiamato *Poggio pelato*, perchè assai orrido e brullo. Questo luogo interessante fu descritto dall' autrice nel suo libro « *Acquerelli — Figure e paesaggi* ».

Caprese; e sembrerebbe quasi che quel luogo così solitario e orrido, abbia esercitato una misteriosa influenza sul suo genio futuro, e che ivi egli assorbisse, insieme col latte materno, quell' amore al grandioso ed all' austero, quella « *terribilità* », che fu la caratteristica più spiccata della sua opera titanica. Terminati i sei mesi di residenza a Caprese, Ludovico Buonarroti riportò la sua famiglia a Firenze; ma Michelangelo fu lasciato, con la sua balia, moglie di uno scalpellino di Settignano, in una villa dei Buonarroti situata in quell' ameno paesetto.

Settignano, che aveva già dato all' arte fiorentina il fine scultore quattrocentista *Desiderio*, era destinato a dare pure all' ingegno ancora dormiente di Michelangelo le prime impressioni ed i primi impulsi. Difatti, in età matura, egli disse al Vasari suo amico, che egli aveva succhiato col latte, sui colli di Settignano, l' amore allo scalpello; ed è assai probabile che i rozzi istrumenti di lavoro del bravo *balio* scalpellino siano serviti di trastullo alle mani infantili del futuro artista.

Le tendenze artistiche di Michelangelo si rivelarono di buon' ora, ma non trovarono da prima incoraggiamento nella famiglia del giovane. Difatti, anche in questo, diversamente da Leonardo e da Raffaello i quali crebbero in un ambiente favorevole allo sviluppo del loro genio in erba, Michelangelo, invece, incontrò nel padre suo una opposizione seria.

La famiglia Buonarroti era di quel ceto nobile fiorentino, che, nel Quattrocento, non sdegnava arricchirsi nel commercio. Al pari dei Medici, degli Strozzi, dei Bardi, dei Tornabuoni e di tanti altri illustri cittadini ancora, Ludovico, Podestà di Chiusi e di Caprese, si occupava in Firenze di affari pubblici e del commercio, e voleva che il suo secondo genito Michelangelo, come il fratello maggiore, si dasse alla « Mercatura », professione lucrativa ed onorevole in quel tempo. Il giovane fu mandato perciò a studiare « grammatica » alla scuola di un certo maestro Francesco da Urbino, insegnante che aveva allora molta voga, a Firenze; ma egli continuamente distratto dalla sua passione per l'arte, si piegava poco volontieri allo studio.

In quella scuola, Michelangelo fece amicizia con Giovanni Granacci, giovane pittore, e per mezzo di lui potè conoscere il Ghirlandaio; e tanto fece e tanto pregò, che indusse suo padre di iscriverlo alla *bottega* dei fratelli Ghirlandaio come scolaro o garzone, per tre anni di tirocinio, mediante il salario di sei scudi d' oro, che doveva poi, ogni anno, aumentare di altri due scudi. Così a quattordici anni, Michelangelo esordì nella vita dell' arte, nella quale era destinato a raggiungere sì gloriosa méta ; e ben presto si distinse per il suo raro ingegno al punto da far ingelosire perfino il maestro.

Si racconta difatti che mentre Domenico Ghirlandaio dipingeva il Coro di S. Maria Novella, aiutato dagli scolari, un giorno, durante una breve sua assenza, Michelangelo ritrasse su di un gran foglio, il palco sul quale lavoravano il maestro ed i suoi assistenti e tutti gli arnesi del lavoro, con tanta verità e naturalezza, che quando il Ghirlandaio vide quello schizzo, esclamò con ammirazione : « lo scolaro ha superato il maestro ». D' allora in poi, essendo probabilmente sôrta per gelosia una lieve freddezza tra maestro e scolaro, Michelangelo lasciò la bottega del Ghirlandaio e si mise a dipingere per conto suo. Fu allora che venne (sempre per mezzo dell' amico Granacci) presentato a Lorenzo de' Medici detto il Magnifico, ed ammesso a studiare nel famoso giardino di San Marco, l'accademia d'arte della gioventù fiorentina di quel tempo.

Lorenzo il Magnifico, principe côlto ed intelligente e generoso mecenate, convinto che le produzioni dell' arte sono la prova più evidente della civiltà di un popolo, aveva riunito intorno a sè gli uomini più dotti ed illustri del tempo, per formarsene una piccola corte ; ed aveva popolato i vasti giardini del palazzo Mediceo di antiche statue, di busti preziosi e di basso-rilievi d' arte greca e romana, che si staccavano con bell' effetto tra il verde cupo dei cipressi e l' intonazione più fresca e chiara delle aiuole fiorite. In quel grande giardino, ordinato alla foggia un po' severa ed artificiosa del tempo, si dava convegno l' ingegno nascente di Firenze per studiare e disegnare dai modelli antichi ; i più celebri artisti poi venivano per aiutare quella gioventù

dei loro consigli autorevoli, e Lorenzo stesso vi scendeva quasi ogni giorno, per guardare i lavori dei giovani ed incoraggiare col suo plauso chi fra loro mostrava maggiore disposizione per l'arte.

La vista di quelle antiche sculture, rinvenute negli scavi che allora stavano facendosi a Roma ed altrove in Italia, fu per il giovane Michelangelo come una rivelazione divina; egli si pose con passione a studiare quei marmi e riuscì a copiare con tanta perfezione la maschera grottesca di un vecchio fauno (1), da eccitare l'ammirazione e la meraviglia del Magnifico, dal quale fu subito preso in affetto e colmato di favori. Questa protezione di Lorenzo fu per Michelangelo una vera fortuna, non solo per il lato materiale ma sopratutto intellettuale; poichè ammesso famigliarmente alla tavola principesca ed alla côlta e democratica Corte Medicea, ebbe agio d'avvicinare gli uomini insigni che vi affluivano, e per mezzo del loro conversare geniale potè formarsi quella coltura generale ed elegante che fin' allora gli era mancata.

Il Rinascimento, allora nel suo splendore, come il sole sul meriggio, irradiava e riscaldava coi suoi raggi penetranti tutte le menti avide di riceverli. Per mezzo degli scavi, il vecchio mondo pagano, per tanti secoli lasciato in oblìo, incominciava a rivelare i suoi tesori, che venivano poi illustrati in versi ed in prosa dagli eleganti umanisti, dal Poliziano più specialmente. E prima del triste ascetismo del Savonarola e gli *auto-da-fè* iconoclastici del frate e dei suoi seguaci; e prima ancora delle querule lamentazioni dei *Piagnoni*, aveva trionfato in Firenze la gioia del lieto vivere, il culto del bello e dell' arte.

Così il cielo morale, — dissipati i nuvoloni del fanatismo religioso medioevale — vi si era rasserenato, e gli animi erano tornati a sorridere, mentre che Lorenzo de' Medici stesso, inneggiando alla gioia di vivere, consigliava di godere il presente, perchè « *di diman non c'è certezza* ».

L' amicizia del Poliziano giovò specialmente alla coltura classica di Michelangelo; e sarà stato forse qualche scritto

(1) Questa maschera di vecchio fauno sdentato trovasi nel museo del Bargello.

di quel geniale umanista, che gli avrà ispirato il famoso rilievo dei *Centauri*, uno dei suoi primi lavori importanti. La bellezza di quel saggio giovanile destò nei compagni di Michelangelo una certa gelosia, e più specialmente nell'animo invidioso dello scultore Torrigiano, studente anche esso, il quale, venuto a parole col Buonarroti, gli menò un colpo di martello così forte da rompergli l' osso del naso, sfigurandolo per sempre! Per quell' atto manesco e brutale, il Torrigiano venne esiliato da Firenze; ma il povero Michelangelo ne ebbe magra soddisfazione, perchè rimase col viso deturpato per tutta la vita.

Circa quel tempo o poco dopo, il giovane artista diede pure un bel saggio del suo pennello nel *tondo* della *Sacra Famiglia* (Uffizi) ch' egli dipinse per ordinazione di Angelo Doni, quel ricco mecenate di cui Raffaello fece il ritratto. Angelo Doni apprezzava con intelligenza la pittura ed amava ornare di bei quadri la sua dimora; ma era assai avaro e non volle da prima pagare il prezzo richiestogli del *tondo*, cioè settanta ducati. Michelangelo però tenne duro, minacciando di riprendere il suo lavoro. Così il Doni finì poi col pagare il doppio della somma già stabilita, come giusto castigo della sua spilorceria! Questo dipinto dal colorito un po' duro ed oscuro, è interessante non solo come una delle rarissime pitture su tavola di Michelangelo, ma anche perchè tipico del pensiero del tempo, che allo spirito religioso univa il nuovo sentimento classico o pagano ridestato dall' Umanesimo. Difatti, Michelangelo qui rappresentò, nella persona della Madonna, una giovane donna inginocchiata in posa assai naturale che porge il suo bimbo al vecchio Giuseppe, mentre in distanza, dietro al sacro gruppo, sedute e appoggiate ad un muro basso, vedonsi alcune nude ed atletiche figure di giovani, alle quali mancano soltanto le gambe caprine e le orecchie appuntate per sembrare tanti fauni o satiri..... Questa curiosa nota pagana nei quadri religiosi, si ritrova spesso nell' arte quattrocentista; come, per esempio, nella *Sacra Conversazione* di Giovanni Bellini ove in mezzo ai santi, si vede una figura di centauro; e come anche in uno strano dipinto di Gerino da Pistoia (che trovasi a Sansepolcro) ove una Ma-

La Santa Famiglia

(MICHELANGELO)

Firenze - Galleria Uffizi.

donna contende un fanciullo, (simbolico forse dell' anima) ad un brutto diavolo che ha le gambe di fauno!

Lo stesso sentimento ed amore per l'antico si rivelò nel *Davide*, la prima importante statua scolpita da Michelangelo alcuni anni più tardi. Avendo chiesto ed ottenuto dalle autorità di Firenze un enorme blocco di marmo, già guastato da uno scultore inesperto, egli ne fece balzare fuori quella colossale figura di giovane eroe biblico, che, se non avesse la fionda tradizionale, potrebbe egualmente bene rappresentare un Ercole greco o romano.

Con la morte di Lorenzo il Magnifico. finì la vita agiata e tranquilla di Michelangelo in Firenze; perchè il successore di Lorenzo, Piero de' Medici, poco si curava d'arte nè sapeva apprezzare gli artisti al loro giusto valore; n'è prova che, in un inverno freddissimo, dopo una forte nevicata Piero mandò a chiamare Michelangelo, affinchè questi modellasse, nel cortile del palazzo Mediceo, una colossale statua di neve! Il grande artista si prestò gentilmente a quel capriccio principesco; e la stessa sua mano sapiente che stava forse allora disegnando il famoso cartone della *Battaglia di Pisa* — modello a tutti i pittori contemporanei — plasmò la gelida statua, quasi simbolo satirico della vana grandezza Medicea, destinata anch'essa a ben presto distruggersi e dileguarsi al sole della libertà.

Anche Michelangelo, come alcuni altri grandi artisti del Rinascimento, doveva subire l'influenza immortale di Roma, atta a sviluppare in tutto il suo splendore quel genio potente e versatile.

Chiamato a Roma nel 1505 dal Papa Giulio II, Michelangelo non si sarebbe allora immaginato ch'egli fosse destinato a passarvi gli ultimi trent'anni della sua vita, occupato in lavori grandiosi sotto ai cinque pontefici ch'egli, nella sua lunga esistenza, vide successivamente salire sul trono di S. Pietro. Quando Michelangelo giunse a Roma, (per la seconda volta) nel 1505, già vi lavoravano il Bramante e Raffaello, e gli venne affidato da Giulio II

il progetto e l'esecuzione del monumento funereo di questo Papa, opera colossale che il biografo Condivi chiamò giustamente « la tragedia della tomba », perchè costò al povero grande artista infinito ed inutile lavoro, e numerosi anni di pene e di disgusto; essendo purtroppo destinato quel monumento a non essere poi mai effettuato nel modo grandioso ch' egli aveva da prima ideato. Difatti, più e varie volte, egli dovè abbandonare e riprendere, secondo il capriccio papale, quell' opera gigantesca, che amareggiò tutta la sua età matura, creandogli infiniti fastidi ed inimicizie invidiose. Il Bramante in ispecie si mostrava geloso dell' autorità e della stima grandissima che, ogni giorno, Michelangelo andava acquistandosi in Roma, e presso il Papa cercava di denigrarlo. Ma Giulio II, quantunque più guerriero che artista, apprezzava grandemente il genio, ed in ispecie quello di Michelangelo, che amava, anche come uomo, pel suo carattere risoluto e fiero che rassomigliava alquanto al proprio.

Con la volubilità e l'imperiosità che erano le sue caratteristiche speciali, Giulio II, si stancò ben presto del progetto pel proprio monumento e volse il pensiero ad altri lavori, tra questi alla decorazione della vôlta, ancora nuda, della Cappella Sistina, ed ordinò a Michelangelo, di dipingerla ad affresco.

Invano il povero artista protestò ch' egli era *scultore* e non pittore, che non s'intendeva di affreschi e che quel lavoro sarebbe stato assai meglio affidato a Raffaello; ogni resistenza fu inutile, ed egli fu costretto cedere di fronte alla imperiosa volontà di quello strano Pontefice, il quale dichiarò una volta « non sapere di lettere » e volle essere rappresentato nella sua famosa statua di bronzo a Bologna eseguita da Michelangelo, con una spada in mano e non un libro! Già, in un' altra occasione, Michelangelo aveva tenuto broncio alla petulanza focosa di Giulio II, quando, disgustato del modo in cui era stato ricevuto al Vaticano da un maggiordomo, aveva fatto brusco ritorno a Firenze, lasciando detto che « se sua Santità l'avesse voluto vedere, lo cercasse altrove che a Roma »; ma questa volta, davanti alle insistenze del papa ed alle persuasioni del suo amico l'ar-

chitetto Sangallo, egli non potè far a meno di accettare l'incarico, e si pose a malincuore alla vasta impresa.

Per farsi aiutare in quel lavoro colossale, egli pensò dapprima di fare venire da Firenze alcuni amici pittori, tra questi l'Indaco ed il Granacci; ma dopo aver fatto loro eseguire dei saggi di affreschi, veduto che questi non corrispondevano al proprio concetto elevato, decise di condurre a termine da sè solo tutti i dipinti della vôlta. Difatti egli di notte disfece tutto quello che i suoi amici avevano già eseguito; e quando l'indomani mattina essi ritornarono alla Cappella Sistina per riprendere il lavoro, trovarono la porta chiusa a chiave, nè riuscirono poi mai ad entrarvi, nè parlare con Michelangelo; così, dopo due giorni di inutile aspettativa, essi se ne tornarono, tutti mortificati, a Firenze. Questo strano modo di agire di Michelangelo, potrebbe sembrare dettato da sdegno o da scortesia; ma invece sarà dipeso probabilmente dal suo carattere brusco e sincero e anche alquanto timido; egli non ebbe coraggio di apertamente dichiarare ai suoi amici che le loro pitture erano mediocri e che essi avevano fallito alla prova; e preferì farlo capire a loro in quella maniera originale e tacita.

Intanto, avendo già in antecedenza abbozzato il concetto generale e le figure principali su vasti cartoni, egli incominciò da solo a dipingere la vôlta della Sistina nel maggio del 1508. Prima però di porre mano agli affreschi, erano sorte grandi noie e difficoltà per la costruzione dell'armatura del ponte di legno sopra al quale, a quell' altezza vertiginosa, l'artista doveva starsene a lavorare.

Il Bramante, che non era favorevole a Michelangelo, per motivi di gelosia, propose di fare dei grandi buchi nella vôlta per poter con mezzo di funi sospendere i tavolati; richiesto poi da Michelangelo come, terminato il lavoro di affresco, sarebbe stato possibile di nascondere quelle brutte aperture rispose che si sarebbero dovuto lasciarle stare « perchè tutti avrebbero capito per quale ragione erano state fatte! ». A quella stupida e maligna osservazione, Michelangelo rispose con silenzio sdegnoso; e non più curandosi dei consigli insidiosi del Bramante, fece costruire

il palco in modo così forte e nuovo ed originale, che quel lavoro da ingegnere più che da artista fece meravigliare tutti, compreso lo stesso Bramante, il quale poi si valse del modello per i lavori di S. Pietro.

Stabilito così, isolato e forte, il ponte di legno sotto alla vôlta, Michelangelo vi saliva per mezzo di scale a piuoli, appena spuntata l'alba e non ne scendeva fino a sera, lavorando febbrilmente tutto il giorno insieme col suo fido servo Urbino che gli preparava e macinava i colori e gli portava il parco cibo.

A nessuno era permesso di entrare nella Cappella e molto meno di salire sul palco; ma, ben spesso, Papa Giulio forzava imperiosamente la consegna, e, quantunque così vecchio, si arrampicava per le strette e ripide scale di legno, per salire sul ponte e vedere ciò che faceva Michelangelo. E sebbene il lavoro progredisse rapidamente sotto al pennello del grande artista, il Papa, nella sua impazienza di vederlo più presto terminato, sgridava Michelangelo della sua « lentezza », ed un giorno lo apostrofò, dicendo:

— E dunque, quando avrai finito?

— Quando potrò! — rispose seccato il pittore.

« Quando potrò, quando potrò », ripetè, imitando il suo tono, e tutto furioso, l'irascibile vecchio; poi, quasi minacciando, soggiunse:

— O tu termini al più presto, o, io ti farò gettare giù da questi palchi!

La metà della vôlta essendo già finita, Michelangelo, che conosceva il carattere terribile di Giulio II, pensò bene di non indugiare ancora a dare l'ultima mano agli affreschi e la doratura ai particolari, e fece senz'altro abbattere i ponti per scoprire il lavoro, metà compiuto. Il Pontefice rimase meravigliato davanti a quelle pitture mirabili eseguite in così breve tempo da un uomo solo; ma sempre incontentabile, dopo aver prodigato elogi, incominciò a lagnarsi della mancanza di colori smaglianti e di oro nel vestiario delle figure dipinte; al che l'artista, col suo solito sarcasmo, rispose che i sacri personaggi lassù rappresentati erano « povera gente » non assuefatta a ricche vesti nè all'oro o all'argento!

Intanto, tutta Roma si affollava a vedere l'opera pittorica del grande scultore, che riempì tutti di ammirazione e di stupore, e destò grande invidia tra gli artisti.

Fra i primi ad accorrere era stato Raffaello, al quale quell'opera grandiosa riuscì una rivelazione; difatti, d'allora innanzi, egli si ispirò alla maniera del suo rivale, tantochè il Papa stesso osservò « che Raffaello dopo aver visto la vôlta della Sistina, aveva adottato uno stile novello (1) ».

Quegli affreschi di Michelangelo, furono non solo una rivelazione per Raffaello e per i pittori contemporanei, ma segnarono un'èra nuova nella pittura, emancipando il pennello fin allora confinato nei limiti più ristretti dell'arte umbro-toscana. I dipinti della vôlta della Sistina offrono difatti un grande contrasto con quelli sottostanti del Botticelli, del Ghirlandaio, del Perugino e di altri dipinti che ornano i muri laterali, e che sembrano quasi miniature in confronto alle ardite e colossali creazioni di Michelangelo.

In quest'opera, — suo capo-lavoro — il grande artista fuse insieme il proprio genio di pittore e di scultore colla sua duplice coltura biblica e classica. Di spirito profondamente religioso, egli aveva in gioventù, udito a Firenze predicare il Savonarola; aveva poi continuamente studiato le sacre scritture e Dante, ed ispiratosi a quelle fonti sublimi, ideò quelle sue creazioni ideali.

E come Raffaello doveva, in seguito, illustrare nelle logge Vaticane il Testamento vecchio e quello nuovo, così Michelangelo gittò sulla vôlta della Sistina a grandi tratti la storia del vecchio mondo, dalla Creazione fino al tempo dei Profeti. In tanti grandi quadri, in mezzo alla vôlta, rappresentò, difatti, con quella vaga e nebulosa grandiosità che ha del sublime, Dio Padre che separa la luce dalle tenebre, la terra dall'acqua, che crea il sole e gli astri, l'uomo e la donna.

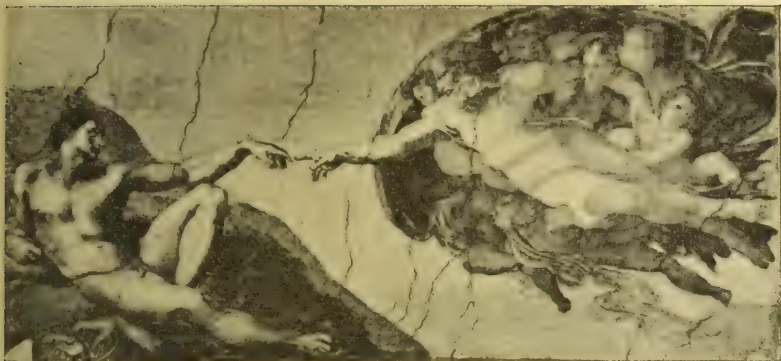
Con una semplicità ed altezza di concetto degna di Dante,

---

(1) Difatti nelle figure bibliche sul soffitto della *Stanza di Eliodoro*, come anche negli affreschi di Santa Maria della Pace, Raffaello imitò molto lo stile grandioso di Michelangelo.

egli raffigurò, nella *Creazione dell' uomo*, Adamo giacente nudo sulla nuda terra in vetta ad un monte brullo e solitario, che si desta lentamente a vita al cospetto di Dio Padre, il quale trasportato con impeto, come in una bufera, da una nube di angeli (e di esseri simbolici delle generazioni non ancora nate) si libra nell'aria e stende con atto maestoso verso Adamo l'indice della destra, senza però toccarlo. Difatti, tra il dito di Dio e la mano che mollemente, e come ancora in letargo, Adamo stende, vi è un piccolo spazio; e questo breve spazio che separa il Creatore dalla creatura, è assai suggestivo, perchè indica come quasi per forza magnetica Iddio attira a sè Adamo e lo fa sorgere...

Nella *Creazione di Eva*, la scena è meno sublime e più famigliare: si vede Adamo addormentato nel giardino di Delizia, con la testa e le spalle appoggiate ad una roccia; Dio Padre si avvicina a lui, camminando sulla terra, e tutt' avviluppato in un gran manto color violaceo, mentre che, al suo cenno creatore, sorge, accanto allo sposo dormiente, la bellissima Eva, figura grassoccia e graziosa (con lunga chioma, con le mani giunte in atto di preghiera e le ginocchia lievemente piegate), che ricorda assai l'Eva scolpita da Jacopo della Querce sulle famose porte di bronzo di San Petronio a Bologna. Nè meno belle e profonde di sentimento sono le due scene successive: il *Primo peccato* e la *Cacciata dal Paradiso terrestre*, ove, come negli affreschi del Carmine (Firenze), che Michelangelo aveva ben studiato, Adamo ed Eva se ne vanno via disperati, vergognosi, a passi concitati, stretti l' uno all'altro, e curvi sotto la divina maledizione, cacciati dall'Angelo vendicatore.

Negli altri quadri, sfilano tutte le vecchie e poetiche storie bibliche, interpretate in modo nuovo ed originale da quel pennello potente; ed intanto intorno a queste, come se vi formassero cornice, si allineano figure colossali di sibille e di profeti che annunziarono la venuta del Cristo. Queste figure, che sembrano staccarsi vive dai vani e dagli angoli della vôlta, ove siedono o giacciono in strane attitudini di meditazione, formano tanti poemi terribili nella loro grandiosità, oppure soavi nella loro bellezza; come per esempio la figura della giovane Sibilla, in veste verde, che, seduta,

La creazione dell' uomo

(MICHELANGELO)

Roma - Cappella Sistina.

legge in un gran libro appoggiato alle sue ginocchia le quali, alzate le fanno da leggìo.

Tutta la vôlta è difatti un poema pittorico sublime che ha la sua nota finale nel *Giudizio ultimo*, che fu dipinto da Michelangelo, sul muro di fondo, sopra l'altare, molti anni dopo (1534-1541) impiegandovi otto anni di lavoro.

In quell'affresco terribile (oggi annerito dal fumo dei ceri e deturpato dal tempo) sembra concentrarsi tutta l'idea medioevale dell'ira divina, e tutti i fulmini dell'eloquenza del Savonarola. Il Cristo seduto sulle nubi, tra angeli e santi che portano in alto, in trionfo, la Croce, simbolo della Redenzione, si è alzato e con gesto potente di giovane Ercole, fulmina i cattivi che precipitano giù all' inferno, ove sono spinti da demoni mostruosi. Intanto la terra ed il mare rendono i loro morti; le pallide larve, i miseri scheletri sorgono a stento dalle tombe e dalle onde, per comparire davanti al Giudice supremo.

Tutto il quadro grandioso è animato dal doppio e contrastato movimento di queste infinite figure nude che salgono in cielo o precipitano nell'abisso, mentre che in fondo Caronte con la sua nera barca, carica di anime dolenti, naviga, da una sponda all'altra, sulle tetre acque dello Stige. Così la nota pagana, cui è ispirato il fondo dell' affresco, fa strano contrasto con quella cristiana della parte superiore, ove gli angeli pregano e cantano, ove la Madonna — l' unica figura ideale e soave — stringendosi paurosa nel suo gran manto celeste, al fianco del Figlio divino, sembra intercedere per i poveri dannati. E in quel contrasto tra le poetiche leggende dell' antico paganesimo e le verità sublimi del nuovo cristianesimo, Michelangelo ha saputo rendere lo spirito del tempo in cui egli visse; — tempo formato di pittoreschi chiaroscuri morali, quando Savonarola predicava la distruzione delle opere d' arte profane, e gli Umanisti, invece, tenevano accesa la lampada innanzi al busto di Platone!

***

Finalmente, nell' ottobre del 1512, la vôlta della Sistina fu tutta terminata; ma quell' opera gigantesca, che il Va-

sari chiama « la lucerna dell' arte », aveva esaurito per il momento le forze fisiche di Michelangelo, la cui vista era rimasta indebolita dallo sforzo continuo di guardare in sù, avendo dovuto dipingere quegli affreschi stando disteso sul dorso; e per molti mesi dopo egli non potè più nè leggere nè scrivere. Il compenso pecuniario per quel lavoro era stato poi assai meschino in confronto alla fatica improba; ma, per contro, egli veniva colmato di favori ed onori dal Papa il quale, apprezzando il suo grande genio ed il suo carattere fiero ed indipendente, gli concedeva anche molta libertà nel parlare e nell' agire.

Quel favore papale aveva creato molte invidie ed inimicizie intorno a Michelangelo; ma egli poco se ne curava, essendo divenuto ormai così famoso che il suo nome si imponeva sopra ogni altro, e tutti si inchinavano al suo giudizio artistico.

Divenuto ricco, egli non cambiò nulla al suo modesto e frugale modo di vivere. Abitava una casa assai dimessa in una località di Roma chiamata *Macello dei Corvi*, (nei pressi del *Foro Traiano*) e vi stava solo col suo vecchio e fido servo Urbino e la moglie di questo che gli faceva i servizi domestici e forse da cucina. Egli si cibava parcamente, spesso di solo pane e vino; dormiva poco, e non di rado andava a letto vestito, per essere più presto la mattina al lavoro. Avrebbe potuto vivere signorilmente ed andare, come Raffaello, per le strade di Roma, accompagnato da un corteo di giovani artisti ed ammiratori, e non « solo come il boia », come ebbe a dirgli per scherno lo stesso Sanzio; ma a tutte queste grandezze, egli preferiva la sua fiera ed austera solitudine.

Come tutti i grandi e profondi pensatori, Michelangelo amava la solitudine, che era anzi per lui un bisogno; assorto anima e corpo nell' arte, il lavoro febbrile aveva talmente riempito la sua vita che non gli era mai venuto il pensiero di prendere moglie o di crearsi intorno un nido di dolci affetti. A chi, un giorno, gli domandava perchè non si era sposato, rispose: « Io ho moglie troppo, che è questa arte che m' ha fatto sempre tribolare, ed i miei figliuoli saranno l' opere che io lascierò. Guai a Ghiberti

Giudizio Universale

(MICHELANGELO)

Roma - Cappella Sistina.

se non faceva le porte di S. Giovanni! perchè i figliuoli e nipoti gli hanno venduto e mandato male tutto quello che lasciò; le porte invece sono ancora in piedi ».

Michelangelo diceva quì una grande verità; poichè, sono difatti le opere, assai più dei figli, che rendono immortale, dopo morte, il nome degli uomini illustri; i quali, ben di rado, procreano figli d' ingegno. Ma se il suo fisico rude e poco bello, i suoi modi taciturni ed austeri, il suo spirito fiero e mordace, facevano giudicare a prima vista Michelangelo per un misantropo, sotto a quella ruvida scorza morale e fisica, si nascondeva una grande anima sensitiva e tenera. Del suo buon cuore e della sua generosità d' animo, abbiamo prova nella corrispondenza di lui con la propria famiglia. In quelle lettere indirizzate da Roma, per tanti anni, al padre, al fratello e poi al nipote Leonardo, si rivela l' affettuosa premura ch' egli nutriva anche da lontano per quei suoi parenti, i quali si mostravano invece con lui egoisti ed interessati, e sfruttavano tutti i suoi guadagni con le loro continue e querule richieste di denaro.

Leggendo quel carteggio, vien fatto di meravigliarsi come, in mezzo a tante fatiche ed a tanti affanni, il povero grande artista potesse trovare tempo e pazienza per occuparsi di tutte le piccolezze e dei pettegolezzi della sua famiglia, che egli da lontano seguitava a sorvegliare ed assistere. Perciò sebbene egli avesse conquistato la gloria, essa non era priva di spine, ed i crucci non gli mancavano: il soverchio e variato lavoro, il capriccio imperioso dei Pontefici, l' invidia de' nemici, l' isolamento morale in cui viveva ed in vecchiaia una salute cagionevole, il tutto sommato, contribuiva a rendergli pesante il fardello dell' esistenza.

Fu forse circa questo periodo della sua vita, in età già attempata, che Michelangelo dipinse quel ritratto di sè, conservato nella sala dei ritratti-pittori agli Uffizi (1).

In questo quadro oscuro, che è tutta una sapiente modulazione di tinte brune, sul fondo alquanto più chiaro di un muro, si stacca, nella sua nera tunica di lavoro, la fi-

---

(1) Alcuni critici mettono ora in dubbio che quel ritratto sia del suo pennello.

gura, quasi tragica nella sua melanconia, del grande artista. Il lavoro soverchio e le burrasche della vita lo hanno abbronzito e solcato di rughe. L'espressione del viso, volto come se egli guardasse qualcuno di sopra alla spalla destra, è profondamente triste; la faccia magra ed ossuta a zigomi pronunziati è incorniciata da una folta chioma scura e da una corta barba a punta. Lo sguardo buono, mesto e sincero dei piccoli occhi neri, fissa intensamente lo spettatore e sembra che voglia rivelare il segreto doloroso della sua esistenza, tutta fatta di sacrifizi, di lavoro, di alti ideali, tutta solitaria e priva di ogni raggio d'amore.

Egli sta in piedi e tiene le mani incrociate davanti a sè, quasi come se fossero legate con una corda invisibile, come quelle di un *Ecce Homo;* una mano è semi-nascosta nelle pieghe della tunica di velluto nero cinta alla vita; l'altra, invece, si mostra in tutta la sua caratteristica ruvidezza, dura, nodosa nelle giunture e quasi deformata dal faticoso lavoro dello scalpello. Il ritratto di Michelangelo pende in mezzo a quelli dei suoi illustri confratelli in arte: Leonardo, Raffaello, Tiziano, Andrea del Sarto, Giovanni Bellini, il Sodoma; ed occupa il centro di quel gruppo di sommi artisti; ma in quella geniale compagnia, egli, il grande solitario, sembra serbare anche nella sua effigie, quel fiero aspetto di isolamento che lo distinse in vita.

Mentre che Michelangelo era tornato a lavorare intorno alla sua opera prediletta, al grandioso monumento per Giulio II, ed aveva terminato alcune statue, tra queste il famoso *Mosè*, quel pontefice morì e gli succedette Leone X, già cardinale Giovanni de' Medici. Il nuovo Papa, il quale poco si curava che Michelangelo si occupasse del monumento del suo predecessore, lo incaricò invece di lavori a Firenze, sua città nativa; della facciata cioè di San Lorenzo (1) e della decorazione delle tombe dei Medici, nella Cappella Medicea. Così Michelangelo fu costretto ad abbandonare l'opera che gli

(1) Questo lavoro non fu mai eseguito.

stava tanto a cuore, sia pel concetto grandioso da lui ideato, sia anche per un certo sentimento di affettuosa gratitudine alla memoria del vecchio Papa, che, sebbene irascibile gli era stato buon amico. Egli lasciò dunque Roma « con le lagrime agli occhi », come scrisse al Condivi, per recarsi a Firenze e poi a Carrara onde scegliere, tra quelle cave di marmo, i blocchi più adatti per i nuovi lavori ordinatigli.

Mentre ch'egli stava sulle alture di quei monti solitari, sorvegliando l'estrazione dei marmi, occupava le ore di ozio forzato nel disegnare le statue che doveva poi eseguire al suo ritorno a Firenze per la Cappella Medicea.

Tra gli scalpellini che lavoravano nelle cave di Carrara sotto gli ordini di Michelangelo, vi era un certo Topolino, bell'originale, che si era messo in capo di essere anche lui valente scultore e spesso sbozzava in qualche scheggio di marmo delle figure così goffe e malfatte che facevano molto ridere il grande artista. Un giorno che Topolino gli aveva mostrato con superbia un nuovo suo capo-lavoro, cioè un Mercurio alato, Michelangelo sorridendo gli disse:

« Tu sei un pazzo Topolino, a voler far figure! Non vedi che a questo Mercurio dalle ginocchia ai piedi manca più di un terzo di braccio, ch'egli è nano e che tu l'hai storpiato? » (1).

Topolino rimase lì per lì mortificato, nè seppe rispondere a quei giusti rilievi; ma appena partito il maestro, si mise a rimediare allo sbaglio accennato, e scolpì un paio di lunghi stivali in marmo che aggiunse poi alle gambe monche del Mercurio, facendolo crescere di un mezzo braccio almeno! È facile immaginare le risate omeriche di Michelangelo, quando, tornato a Carrara, vide quella bella prodezza dell'amico Topolino! Del resto, simile a tutti gli uomini di grande genio, egli aveva infinita compassione per i semplici di spirito; come pure nel caso di un certo Menighella del Valdarno, un venditore ambulante di immagini sacre, che si credeva un artista di vaglia, ma che era invece in pittura, della stessa forza di Topolino in scultura...

Menighella andava in giro per le campagne della Toscana, vendendo ai contadini le sue rozze immagini di santi e di

(1) Vasari.

madonne, e talvolta veniva a pregare il suo illustre amico Michelangelo di disegnargli qualche figura, ch' egli stesso poi coloriva alla meglio. E Michelangelo che, secondo il detto del Vasari, « era difficile a lavorare per i re », posava lo scalpello o il pennello per accontentare subito il pover' uomo. La semplicità di questi suoi umili amici ed ammiratori divertiva grandemente il Buonarroti, che, al pari di Dante, univa ad un fine senso d' umorismo uno spirito mordace ma geniale.

Nel tempo che Michelangelo lavorava alle sue famose statue della Cappella Medicea in Firenze, vari avvenimenti politici di somma importanza si succedevano in Italia: la morte del Papa Leone X, il saccheggio di Roma, l' assedio di Firenze, la cacciata dei Medici e la proclamazione della Repubblica fiorentina; tutto ciò avveniva intorno a lui, senza distoglierlo dal suo lavoro. Soltanto i guai della sua patria lo affligevano, ed egli dette sfogo al suo sdegno e al suo dolore nella famosa statua della *Notte*, una delle quattro colossali figure che ornano i sarcofaghi dei Medici a S. Lorenzo. Queste figure, con le due statue soprastanti di Lorenzo e Giuliano de' Medici, sono le opere più mirabili in scoltura (insieme al *Mosè*, al *Bacco*, ed alla *Pietà* di S. Pietro) che Michelangelo abbia scolpite.

Grandioso, come sempre, nel concetto, egli ideò, con senso simbolico, queste quattro colossali figure dell' *Aurora* e del *Giorno*, del *Crepuscolo* e della *Notte*, vigilanti sui sepolcri dei principi Medici. Il *Giorno*, bell' uomo nel pieno vigore virile, dalle membra poderose, giace, reclinato sul gomito, come chi si riposa in una siesta nel caldo pomeriggio; e volge la sua testa di dio antico, verso la vaga *Aurora*. Questa si è svegliata, e, ancora sonnacchiosa, sembra, con una certa lentezza svogliata e dolorosa, stendere le bellissime membra prima di alzarsi, e tira a sè il velo che le avvolge la testa, come per riparare gli occhi dai raggi troppo vivi del giorno. In questa figura dell' *Aurora*, Michelangelo ha espresso il suo sentimento quasi ellenico della bellezza;

nè mai scolpì figura femminile più leggiadra; essa, nella sua soave morbida e voluttuosa grazia giovanile, ricorda l' *Eva* della Sistina e sembra l'incarnazione stessa della Rinascenza.

Il *Crepuscolo* è la figura forse più suggestiva delle quattro; egli si appoggia sul gomito, volge le spalle poderose al *Giorno* e sembra assorto in meditazione. Il viso, dalle fattezze incerte appena sbozzate, si perde nell' ombra e rimane come annebbiato — come un paesaggio veduto sul calare della sera. La *Notte* è invece terminata ed il marmo ha la lucidezza dell'avorio: essa, la donna dolorosa e simbolica, giace in una posizione incomoda, profondamente assopita in un sonno che rassomiglia alla morte, tanto è pesante e triste! Essa sembra sognare cose tetre, terribili; l'espressione del bel volto è tragica; pare invecchiata nel dolore e le forme angolose del suo corpo colossale sono, difatti, di donna attempata e contrastano con le morbide curve e rotondità giovanili dell' *Aurora*.

Quando queste mirabili statue vennero scoperte all' ammirazione del popolo fiorentino, un nobile poeta, Giovanni Battista Strozzi affisse alla *Notte* il seguente verso:

> « La Notte che tu vedi in si dolci atti
> Dormire, fu da un Angelo scolpita
> In questo sasso; e, perchè dorme, ha vita;
> Destala se nol credi, e parleratti ».

Lo scultore, che era anche lui poeta, rispose al complimento con quest' altro epigramma, che rivela il sentimento profondo d' amor patrio cui era ispirata la sua opera:

> « Grato m' è' l sonno, e più l' esser di sasso
> Mentre che 'l danno e la vergogna dura;
> Non veder, non sentir, m' è gran ventura,
> Però non mi destar, deh! parla basso! »

Terminato il lavoro della Cappella Medicea, Michelangelo fu richiamato a Roma dal nuovo Papa Paolo III. Difatti, tant' era la fiducia di questo pontefice nella capacità di Mi-

chelangelo anche nell'architettura, che lo nominò Capo della Fabbrica di San Pietro in luogo del Sangallo recentemente morto, il quale, alla sua volta, aveva sostituito in quell'uffizio il Bramante e poi Raffaello.

Intanto fu dato anche l'incarico a Michelangelo di dipingere il *Giudizio Finale* nella Sistina e gli affreschi nella Cappella Paolina, che rappresentano il martirio di S. Pietro e la Conversione di S. Paolo.

Questi grandi lavori di pittura e l'opera di S. Pietro occuparono gli ultimi anni che Michelangelo doveva trascorrere a Roma fino a tarda età.

All' opera colossale dell' edificio di S. Pietro, egli lavorò con passione « per il bene dell'anima sua », come spesso dichiarò ai cinque Papi che tutti successivamente lo impiegarono nell'importante impresa. E, come negli affreschi della Sistina, egli si era rivelato pittore sommo, e nelle sculture della Cappella Medicea scultore senza pari, così nella costruzione della Cupola di S. Pietro, si rivelò architetto impareggiabile.

Dicesi che quando egli lasciava Firenze nel 1534, per mai più tornarvi, dando un ultimo sguardo di addio alla famosa Cupola del Brunelleschi, l'apostrofò con queste parole:

« Cupola! Vado a Roma
Per far la tua sorella,
Forse di te più grande,
Ma non di te più bella! »

La Cupola di S. Pietro è, difatti, assai più colossale di quella del Duomo di Firenze, ma, sebbene di un altro stile, non è meno bella. E quando sul calar della sera, sul meraviglioso tramonto romano, essa si stacca nella sua vaga tinta grigio-azzurra, e sembra slanciarsi come una prece verso il cielo, dominando tutta quella vasta pianura ove ondeggiano i sette colli di Roma immortale, mirandola così nel suo splendore, dalle altezze del Gianicolo o dal Pincio, si pensa che se Michelangelo non avesse mai fatto altro, quella sola opera gigantesca sarebbe in sè stessa bastata per eternare il suo nome!

***

Parlare a lungo di tutti gli altri numerosi lavori ideati ed eseguiti da Michelangelo nei trent' anni che passò a Roma, (della ricostruzione del Capitolo, del Palazzo Farnese ed altri monumenti) riescirebbe impossibile in uno studio così breve e richiederebbe lo spazio di un volume. E perciò, come in un vasto panorama, bisogna limitarsi ad osservare o indicare i punti più salienti, così ho cercato di accennarvi soltanto le opere principali di questo gigante dell' arte.

Michelangelo fu anche poeta ed i suoi sonetti ed epigrammi raccolti in volume, ci rivelano tutta la sua grande anima appassionata e melanconica, profondamente religiosa e rassegnata. Ecco per saggio uno dei sonetti più belli:

« Giunto è già il corso della vita mia
Con tempestoso mar per fragil barca
Al comun porto, ov' a render si varca
Conto e ragion d' ogni opra triste e pia.

Onde l' affettuosa fantasia,
Che l' arte mi fece idolo e monarca
Conosco or ben quant' era d' error carca,
E quel ch' a mal suo grado ognun desia.

Gli amorosi pensieri già vani e lieti
Che fien' or, s' a due morti mi avvicino?
D' una so certo, e l' altra mi minaccia.

Nè pinger nè scolpir fia più che queti
L' anima volta a quello amor divino,
Ch' aperse, a prender noi in croce, le braccia ».

In alcune poesie più giovanili, Michelangelo allude a qualche amore passeggiero ed ardente; ma nella sua vita giovanile ed austera di grande lavoratore, non vediamo lumeggiata alcuna amorosa figura femminile.

Come Leonardo ed alcuni altri rari e sommi genii, cui l' arte sola bastò per riempire l' esistenza, anche Michelangelo amò in età matura, con quella passione profonda che soltanto l' uomo già provato dalla vita può sentire. L' oggetto del suo delicato ed ardente affetto fu Vittoria Colonna,

la celebre poetessa, che contraccambiò quel sentimento più vivo con una sincera e tenera amicizia.

Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, divenuta vedova, si era ritirata a vivere a Roma in un monastero di Benedettine, senza però prendere voti religiosi; e, nel giardino di quel suo quieto eremo, usava riunire intorno a sè, ogni domenica d'estate, i suoi amici, tutti illustri letterati ed artisti. Così Michelangelo si recava spesso ad intrattenersi in intellettuale conversazione con questa donna eletta, la cui amicizia formava la gioia ed il conforto della vita di lui; e quando essa si allontanava da Roma, le scriveva e le mandava poesie e disegni. Alcune di queste lettere interessanti sono rimaste; come pure ci è stato trasmesso il ricordo di una di quelle geniali conversazioni domenicali, narrate da un pittore portoghese, certo Francesco d'Olanda, di passaggio per Roma.

Egli racconta in stile assai colorito, come essendo andato insieme con un certo Tolomei, a far visita a Vittoria Colonna, la quale stava seduta, dopo il vespro, nella piccola cappella del convento, luogo fresco e quieto, poco dopo sopraggiungesse Michelangelo, il quale messosi a discorrere d'arte, e, tra altre cose belle e vere, parlando del bisogno che il grande artista prova di quiete e di solitudine, disse:

« Perchè voler costringere l'artista a prendere parte allo spreco miserando che voi fate del tempo? Egli ha bisogno di quiete, di silenzio. Vi sono lavori intellettuali i quali assorbono totalmente un uomo, che non lasciano libera la menoma parte del suo animo, che possa comunicare ad altri. S'egli avesse a sua disposizione tutto il tempo che voi avete, condannatelo allora, pure a morte, se non lo spenderà tutto come voi fate in visite, in inchini e in altri doveri di cortesia. Ma, quando lo assediate, lo lodate unicamente per il lustro che vi procura, allora lasciatelo vivere, desso pure, a suo genio. Io vi dico che un artista, il quale invece di dedicarsi tutto al difficile esercizio dell' arte sua, cercherà rendersi accetto alla grande maggioranza del pubblico, il quale se non porgerà nel suo fare alcun che di strano, di eccentrico, non sarà mai un ingegno straordinario. In quanto poi agli artisti volgari, non è d' uopo per scoprirli andare

in giro con una lanterna; s' incontrano da chi li vuol cercare ad ogni angolo di strada ed in tutto il mondo! »

L' amicizia di Michelangelo con Vittoria Colonna durò quasi dieci anni; e quando essa morì nel 1547, il grande artista le fu appresso negli ultimi momenti e le baciò la fredda mano; dopo, a sfogo del suo dolore, egli scrisse in memoria della donna tanto amata alcuni sonetti, che ancora commuovono per il sentimento profondo e sincero cui sono ispirati.

Dopo la morte dell' amica diletta, una grande ombra di tristezza scese ad avviluppare gli ultimi anni di Michelangelo, ormai vecchio e malato; e la successiva perdita del suo fido Urbino, che gli era stato servo ed amico per circa vent'anni, lo lasciò ancora più isolato nel mondo. Egli rimaneva ormai l'ultimo del triumvirato dei sommi maestri del Rinascimento: Leonardo era già morto da quarantacinque anni, e Raffaello da quarantaquattro; egli solo seguitava ancora ad imperare nel campo dell' arte, che già incominciava a descrivere la sua parabola discendente.

Come Leonardo, egli, il più forte e più originale degli artisti del Rinascimento, non creò una scuola nè lasciò numerosi scolari; ma la sua influenza sull' arte fu vasta quanto potente. Intorno a lui, fino all' ultimo, rimasero alcuni amici e discepoli fedeli, che lo circondavano di un culto d'affetto e di venerazione: il suo biografo Condivi, Daniele di Volterra e Tommaso Cavalieri, quel giovane artista di rara bellezza e singolare fascino, tanto amato dal vecchio maestro che immortalò le sue sembianze in un ritratto — l' unico ritratto del suo pennello che si conosca, sebbene pare che Michelangelo dipingesse anche il ritratto di Vittoria Colonna.

Grande lavoratore fino all' ultimo, Michelangelo morì, si può dire, sulla breccia, con la matita in mano: alzatosi assai presto in una rigida mattina invernale per attendere a certi disegni, prese freddo, si ammalò, e, otto giorni dopo, il 18 Febbraio 1564, si spense placidamente verso sera, sul tramonto, mentre le campane di Roma suonavano l' Ave-Maria. Agli

amici, che amorosamente lo assistevano, le sue ultime parole furono: « Amici miei, quando giungerà anche per voi l'ora suprema, considerate con devozione le sofferenze di Gesù-Cristo! ».

Per timore che il popolo di Roma, nella sua grande venerazione per il sommo artista, l'avesse voluto impedire, la salma di lui fu segretamente e di notte, trasportata fuori di Roma e spedita a Firenze, dove venne sepolta in S. Croce con grandissimi onori, come si convengono ad un tale sovrano del genio umano. E come se anche l'Arte si fosse addolorata per la perdita di quel suo sommo interprete, essa d'allora innanzi cadde piano piano in un profondo letargo, ed in Italia andò spegnendosi con lui la razza divina dei giganti del pennello e dello scalpello.

XXXVI.

ANTONIO ALLEGRI

(DETTO IL CORREGGIO)

(1494-1534)

Il pittore della grazia e della luce — Gioventù del Correggio — Sua istruzione classica — Studia pittura a Mantova — Ritorna a Correggio — La piccola Corte dei duchi di Correggio — Veronica Gambara — L'Allegri va a Parma — Dipinge la stanza di S. Paolo — Una Badessa allegra — Matrimonio del pittore — Una unione ideale — Periodo fecondo nella vita artistica di Correggio — Dipinge i famosi affreschi delle Cupole a Parma — Il giudizio sciocco di un Abate — « Un guazzetto di rane! » — Morte improvvisa del Correggio — Giudizio su di lui di Annibale Caracci e del Tiziano — Maniera *del Correggio — Alcuni suoi dipinti — Parole di una straniera su di lui.*

ANTONIO ALLEGRI

(DETTO IL CORREGGIO)

(1494-1534).

Tra i quattro sommi pittori del secondo Rinascimento, deve annoverarsi Antonio Allegri meglio conosciuto sotto il il suo soprannome di *Correggio.*

Se Leonardo rappresenta l'ideale della scienza nell'arte, Michelangelo la potenza del concetto, Raffaello la perfezione classica della forma, il Correggio raffigura certamente la grazia suprema, la seduzione magica del colorito. Egli fu, diffatti, il pittore della grazia e della luce, il maestro della plastica e del chiaroscuro; e la caratteristica speciale dei suoi dipinti è la *luminosità.*

Nato a Correggio, piccola città dell' Emilia, situata tra Parma e Modena, egli visse e lavorò tanto a Parma, che viene considerato come il capo della scuola parmigiana, che ebbe, dopo di lui valenti pittori, i principali dei quali furono Francesco Mazzola detto il *Parmigianino*, il Rondani e Giorgio Gandini.

L' Allegri nacque, nel 1494, da modesta ma agiata famiglia. Il padre suo, un negoziante di panno, benestante, avendo un po' d'ambizione per lui, volle fargli studiare belle lettere ed a tale scopo lo pose sotto valenti maestri, il migliore dei quali fu un certo Lombardi già professore di medicina alle Università di Bologna e di Ferrara, e, che, ritiratosi a vivere a Correggio, era divenuto medico curante del Principe Nicolò, duca e signore di quella città. Da questo dotto maestro, il giovane Allegri imparò non solo l'anatomia, ma ricevette pure una solida istruzione classica che gli istillò

quell' amore per il vecchio mondo pagano ch' egli doveva più tardi rivelare nelle sue opere.

Gli studî in quel tempo erano assai meno lunghi e complicati che non siano oggidì; e il Correggio, avendo presto terminato il suo corso, potè darsi intieramente all' arte, verso la quale si sentiva attirato per irresistibile vocazione. Egli fu mandato a studiare pittura a Mantova sotto suo zio Lorenzo Allegri, mediocre artista; ma poi egli studiò ancora sotto a Francesco Bianchi Ferrari; e probabilmente anche ebbe per maestro Francesco Mantegna, figlio del celebre *Andrea*.

È probabile che l' opera di Andrea Mantegna esistente in Mantova, ed in ispecie il suo famoso *Trionfo di Cesare*, di cui già vi parlai, abbia avuto una grande influenza su l' animo artistico del giovane Correggio e lo abbia ispirato. Si racconta, in proposito, che, davanti a quel capo-lavoro del Mantegna, colpito di ammirazione e per quel generoso e spontaneo entusiasmo proprio del *vero* genio, il giovane artista esclamasse: « Anch' io sono pittore! »

Con ciò intendeva dire, che sentiva nell' anima anch' esso di poter creare qualche opera sublime. A quanto pare egli frequentò pure lo studio di un certo Begarelli, artista in plastica; e la pratica del modellare in creta e l' osservazione attenta della luce e dell' ombra sui corpi in rilievo, contribuirono molto a dare, in seguito, al suo stile, quella pastosità e quella grazia di contorno, che ne furono le caratteristiche più spiccate. Tornato al paese nativo, il giovane Allegri vi trovò un ambiente propizio a sviluppare la sua coltura ed il suo genio nascente.

La piccola Corte in miniatura di Correggio era allora brillante; vi imperava per spirito e per coltura la stessa duchessa di Correggio, Veronica Gambara, celebre poetessa, che, rimasta al pari di Vittoria Colonna, vedova del marito che adorava, sfogò com' essa, il proprio dolore in versi rimasti immortali. Veronica Gambara, come molte altre principesse e gran dame intellettuali di quel tempo, amava riunire intorno a sè uomini illustri e dotti per formarne il nucleo della sua piccola corte. Essa accolse perciò con benevolenza il giovane pittore Allegri, o *Lieto*, come egli amava

firmarsi nei suoi quadri, e gli fece dipingere alcune sale del palazzo ducale.

Quei primi dipinti del Correggio, che rivelano un genio così originale e forte, fecero furore, ed invogliarono la Badessa del monastero di S. Paolo a Parma di possedere qualche saggio di quel magico pennello. Questa Badessa, Giovanna di Piacenza, era una nobile e ricca signora, la quale godeva dei molti privilegi allora concessi alle religiose di aristocratiche famiglie. Perciò essa non teneva vita claustrale, ma come le mondane *chanoînesses* nella Francia del Settecento, riceveva liberamente parenti ed amici nel convento; e desiderosa di avere una sala ornata artisticamente per tenervi le sue eleganti conversazioni, ordinò al Correggio di dipingerne le pareti con affreschi ispirati a qualche soggetto classico. Nello stemma della Badessa appariva una mezza luna, e questo semplice emblema ispirò al pittore la felice idea di dipingere in quella sala la dea Diana che si reca a caccia, accompagnata da un allegro corteo di ninfe cacciatrici, di satiri e di fauni. Su questo tenue motivo mitologico egli compì difatti quel meraviglioso capolavoro, che anch'oggi si ammira.

Non meno perfetti, sebbene di genere affatto diverso, furono le pitture da lui eseguite nella Cupola della Chiesa di S. Giovanni a Parma, per commissione dei frati Benedettini. Queste due opere procurarono gran fama al Correggio, tantochè la côlta ed intelligente Isabella Gonzaga, duchessa di Mantova, lo invitò a dipingere alla sua corte, nel celebre castello d'Este.

Durante questo suo soggiorno a Mantova, il Correggio incontrò la giovane che doveva poi sposare, cioè Geromina Merlini, figlia unica di uno scudiere del duca di Mantova. Giovanissima, appena sedicenne, gracile di salute, di indole soave e pensierosa, la bella e bruna Geromina si innamorò anch'essa con passione del mite e simpatico *Lieto*, ed essi furono uniti in matrimonio nel 1520. Quell'unione fu ideale e colmò di felicità il Correggio che a quanto pare, adorò la giovane moglie e fu da lei sinceramente ricambiato. In poco tempo a coronare il loro amore nacquero quattro bei bimbi, tre figlie ed un figlio cui fu

posto nome *Pomponio*, e che in seguito divenne un bravo pittore. La soave e bruna bellezza di Geromina e la grazia infantile, rosea e paffuta, dei piccoli figli, servirono ben spesso di modello al Correggio per i suoi quadri, e pare che la Madonna detta la *bella Zingarella*, sia anzi, il ritratto della sua giovane moglie; forse anche la bellissima e snella figura della infantile *Danaë*, nel famoso quadro di Villa Borghese, fu ispirato dallo stesso adorato ed adorabile modello.

Così, tutto assorto nell'arte e nella sua famiglia, il nostro pittore non si curava d'altro. Modesto e forse un po' timido di carattere, egli sfuggiva il mondo, nè si curava degli onori; e quantunque ospite gradito alle due corti di Mantova e di Correggio, egli vi faceva soltanto rare apparizioni, e quando vi era costretto per motivo del suo lavoro. Si può dire che il suo matrimonio portò fortuna al Correggio, perchè da esso data il periodo più fecondo e brillante della sua vita di artista. Egli non riusciva a supplire a tutte le commissioni di lavoro che riceveva; ma sempre ispirato dall'amore dell'arte e non dal lucro, accettava soltanto quelle ordinazioni che gli piacevano e che si confacevano alla sua indole di artista.

Il Vasari, che nella sua vita del Correggio scrisse molte cose poco veritiere, (dipingendolo come nato da umile e poverissima famiglia e morto poi nella miseria,) lo descrisse pure come uomo avaro e spilorcio. Ma, come quasi tutti i grandi artisti, il Correggio aveva, invece, l'animo generoso. Egli usava spesso regalare i suoi dipinti agli amici od a chi gli aveva reso qualche servizio o favore. Così regalò ad una povera donna, che lo aveva curato durante una breve malattia, uno dei suoi più bei quadri; ed un altro donò al farmacista che gli aveva fornito i medicinali.

Nel 1522 il Correggio firmò un contratto col Capitolo del Duomo di Parma, col quale si obbligava per la somma di mille duecento ducati in oro a dipingere la Cupola di quella Cattedrale, rappresentandovi in affresco l'*Ascensione di Gesù Cristo*. In quel lavoro colossale, nel quale impiegò quattro anni (dal 1526 al 1530), il Correggio sfoggiò tutto il suo meraviglioso genio, superando grandissime difficoltà

tecniche nell' abilità, con la quale, con iscorci arditi, rappresentò una gran moltitudine di figure di angeli e di santi circondanti il Cristo che ascende al Cielo.

Quando il lavoro fu terminato, appunto pel motivo di tutte quelle figure disegnate a scorcio audace, un Abate, ignorante d'arte, lo criticò dicendo che il pittore aveva fatto un bel « *guazzetto di rane* ».

È facile capire quanto il povero grande Maestro rimanesse ferito da quel giudizio stupido ed impertinente; ma sicuro di sè, e della propria opera, come ogni *vero* genio, se ne sarà consolato pensando che il tempo e la gente intelligente gli avrebbero poi reso giustizia.

Difatti, egli ebbe dopo morto una splendida rivincita, quando, molti anni dopo, il grande pittore veneziano Tiziano, essendo a Parma, si recò ad ammirare i dipinti della Cupola del Duomo. I bravi frati, vedendo il Maestro muto ed estatico davanti a quell' opera del Correggio, gli domandarono se essa valesse veramente il prezzo da loro pagata; e rimasero attoniti quando Tiziano rispose loro: « rovesciate la Cupola; e riempitela d'oro, e neppure allora sarebbe troppo pagato un capolavoro simile! »

È facile immaginare la fisionomia mortificata dell'Abate, che si era permesso di paragonare quell' opera mirabile ad una fricassea di ranocchi!

Mentre il Correggio accudiva febbrilmente al lavoro della Cupola e a molti altri ancora, gli morì la moglie (1529) di peste, terribile morbo che allora infieriva a Parma. Il povero pittore rimase inconsolabile di quella perdita e si ritirò con i suoi piccoli figli a vivere presso i vecchi genitori a Correggio, ove comprò casa e terreni, e dove dopo sei anni morì anch' esso a quarant'un' anni, di breve ed ignota malattia, il 5 di Marzo del 1534. Egli fu sepolto nella chiesa dei Francescani in Correggio, e la sua morte fu iscritta nei registri di quella chiesa colle seguenti semplici parole:

« *Ai dì 5 di Marzo morì Maestro Antonio Allegro, dipintore, e fu sepolto a 6 detto, in S. Francesco, sotto il portico* ».

Il rimpianto per la fine immatura del Correggio fu grande e generale; poichè, quantunque egli avesse trascorsa la sua vita modesta e ritirata tra l' Emilia e la Lombardia, tra Parma e

Mantova ed il piccolo paese nativo, la fama del suo genio si era sparsa per tutta l' Italia per mezzo delle sue pitture.

E tanto più meraviglioso apparve il suo genio, quando si seppe ch' egli non era mai uscito da quell'ambiente nativo alquanto ristretto, nè aveva mai avuto il vantaggio, come tanti altri grandi pittori suoi contemporanei, di vedere Roma ed i tesori d' arte antica in essa racchiusi.

Dopo la morte dell'Allegri, il piccolo borgo di Correggio e la città di Parma, divennero la mèta del pellegrinaggio artistico di molti pittori, i quali, mossi da ammirazione o da pietà, vollero vedere i suoi meravigliosi affreschi.

L' artista bolognese Annibale Caracci, colpito di meraviglia alla vista delle cupole di S. Giovanni e del Duomo, si esprimeva in una lettera al proprio cugino Lodovico (1580), con queste parole:

« Impazzisco e piango dentro di me in pensar solo la infelicità del povero Antonio. Un sì grand' uomo, seppure uomo e non angelo in carne, perdersi quì in un paese, ove non fosse conosciuto e posto fino alle stelle, e quì doversi morire infelicemente ».

Questa lettera del Caracci è evidentemente ispirata alla leggenda allora in voga e raccolta poi dal Vasari che il Correggio fosse morto in misere condizioni di fortuna e nell' oscurità. Ma è stato ormai provato che il grande pittore non morì povero, perchè lasciò al suo giovane figlio Pomponio, allora dodicenne, una fortuna consistente di 70 ettari di terreno e quattro case; il tutto valutato a circa mille cento scudi in oro, ciò che in quel tempo era considerata una discreta somma.

Non si può dire neppure che la vita del Correggio trascorresse meschina ed oscura. Egli visse ritirato, perchè la vita del mondo ripugnava alla sua semplice ed un po' timida indole; ma fu onorato dai suoi concittadini, e tenuto in grande stima alle corti di Mantova e di Correggio, non solo come artista ma come uomo. N' è prova il fatto che, nel Gennaio del 1534, egli assistette quale testimonio al contratto di nozze del giovane duca di Correggio figlio di Veronica Gambara; e quella stessa duchessa, in una sua lettera, scri-

vendo del Correggio, lo chiamò « un cavaliere bello, amabile ed affascinante nei modi ».

Che il suo genio fosse apprezzato dai suoi contemporanei non vi può essere dubbio, a giudicare dalle numerose commissioni di lavoro ch' egli ebbe. Gli stessi frati Benedettini per i quali egli lavorò tanto a Parma, lo tennero in tanta gran stima da nominarlo membro della loro Confraternita dell' antica e storica Badia di Montecassino, con tutti i privilegi spirituali e temporali annessi a tale onorificenza religiosa. Se dunque la vita di Correggio non trascorse brillante nei grandi centri, come quella di Leonardo e di Raffaello, suoi sommi confratelli in arte, non fu nè oscura nè misera, ed egli ebbe anche in vita molte meritate soddisfazioni d'amor proprio.

Nonostante gran parte della sua esistenza rimane tuttora un mistero, come pure rimangono ignote le sue fattezze, perchè non esiste di lui un ritratto veramente autentico.

Nella sua modestia egli non pensò o forse non volle ritrarre le proprie sembianze, e così la sua vera figura fisica ci sfugge. Esiste un supposto ritratto fatto di lui da Dosso Dossi, ed un altro dipinto, credesi, da lui stesso, nel Duomo di Parma; ma i biografi Tiraboschi e Pungileoni mettono in dubbio che questi dipinti rappresentino il Correggio. In ogni modo, poichè egli morì in età virile, è lecito immaginarlo un bell'uomo bruno, dall' aspetto simpatico, dall'aria pensosa, dal sorriso soave e gaio. Il suo viso doveva certo riflettere la sua indole serena, che, alla sua volta si rivelò nella sua opera irradiata di luce, e di una certa gioiosa allegrezza; perciò ben a ragione egli amava firmarsi *Lieto.*

Correggio fu di difatti il pittore della *lietizia;* il ritrattista per eccellenza delle giovani madri fresche e belle, e dei bimbi vispi e rosei. Come il divino Leonardo, anch' esso seppe cogliere quel sorriso di materna tenerezza che illumina, come un raggio di sole, il volto delle sue Madonne, il riso fresco e birichino che guizza sulle piccole labbra dei suoi fanciulli. Nessun pittore prima o dopo di lui, riuscì mai a gittar su le carni giovanili colori così freschi da farle sembrare impastati con rose e con gigli, o trattare così vagamente le chiome brune e bionde, che incorniciano i

visi rosei e ridenti delle sue figure. Un grazioso esempio della sua maniera è il quadro nella Galleria degli Uffizi, che rappresenta la Madonna inginocchiata adorante davanti al divino Figlio. Con dolce atto materno, con soave sorriso essa apre le mani come per prendere il Bimbo, il quale, sorridente anch'esso, sembra con le sue piccole mani imitare il gesto materno, mentre dalla sua personcina irradia una luce che illumina tutto intorno.

Nella sua *maniera*, il Correggio veramente fu originale, in quanto che non copiò alcun altro; a forza di osservare e studiare la natura, ed anche per la spontanea ispirazione di un genio di primo ordine, egli riuscì, senza alcuno sforzo, a crearsi uno stile tutto suo, perfetto nella forma e nel colorito, che servì poi di modello a molti pittori successivi. Egli amava molto la combinazione del celeste col rosa pallido, nel panneggiamento delle sue madonne. Ma sopratutto cercò di dare nei suoi quadri effetti sorprendenti di luce come nella sua famosa *Notte* e nel suo *Cristo orante nel giardino degli Ulivi.*

La *Natività*, meglio conosciuta sotto il nome della *Notte*, fu ordinata al pittore da un signore di Reggio e pagata solo 47 scudi d'oro, somma assai modesta. Questo celebre quadro, che ora costerebbe il suo peso in oro, trovasi adesso nella reale Galleria di Dresda, e rappresenta il Presepio. Il divino Bambino è steso sulla paglia nell' umile stalla di Betlemme, vegliato dalla Madonna e da S. Giuseppe. Intorno a lui si affollano i pastori ed una donna che porta in dono colombe; un gruppo di vaghi angeli si libra nel cielo sopra la capanna ed emana un mite chiarore. Ma ben più splendente è la luce soprannaturale che s'irradia al divino pargoletto e che illumina questa scena notturna; tanto è viva che la donna portante la colomba, abbagliata, si ripara gli occhi con la mano con atto molto naturale. È evidente che il Correggio ha voluto quì simboleggiare in quel piccolo Gesù luminoso, la luce divina che sorse ad illuminare il mondo. Ed intanto, (altra nota simbolica) al di là dei monti che chiudono il paesaggio ancora avvolto nell' oscurità notturna, spunta il primo pallido raggio dell' alba!

La Madonna che adora il divin figlio

(CORREGGIO)

Firenze - Galleria Uffizi.

Il Correggio dipinse un numero infinito di quadri detti da *cavalletto*, ad olio su tela e su rame. Quelli su rame hanno una ricchezza ancora maggiore di colore, perchè, a detta di Luigi Lanzi, egli adoperava i colori più rari e costosi: « egli dipinse con un lusso di cui non vi ha esempio. Ogni sua pittura è condotta o in tavola o in tele assai scelte, con vera profusione di oltremare (colore assai costoso), con lacche e verdi bellissimi, con forte impasto e continui ritocchi; in una parola senza niuno di quei risparmi o di spesa o di tempo, che usarono poco meno che tutti gli altri »; tra questi dipinti di soggetto religioso sono da citarsi: *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina*, che il pittore dipinse due volte, *L'affresco dell'Annunciazione* al Museo di Parma. *La Deposizione* (Parma), *S. Sebastiano, S. Girolamo* (Parma), *S. Giorgio* (Museo di Dresda), e la *Santa Maria Maddalena*, pure a Dresda. Questa pittura è una delle più belle mai uscite dal pennello del Maestro. La giovane, e ancora formosa, santa penitente è rappresentata sdraiata in terra in fondo ad una caverna. L'oscurità dell'ambiente fa spiccare maggiormente la sua bionda e bianca bellezza; la leggiadra testa appoggiata alla mano, essa legge in un libro posto davanti a sè; le forme opulenti del suo corpo formoso sono velate ma non nascoste da un gran manto colore blù cupo, che lascia nude le spalle ed il petto colmo e niveo. Essa legge, ma sembra nello stesso tempo assorta in meditazione; dal suo bel viso spira una pace profonda e la serenità di un'anima redenta e tutta assorta in Dio.

Oltre numerosi quadri religiosi per chiese, il Correggio dipinse anche molti altri di soggetto profano; i più celebri di questi sono: *Venere e l'Amore, Leda, Io e Giove, La Danaë, La scuola dell' amore.* Il gusto popolare incominciava allora, come abbiamo già veduto, sotto il secondo Rinascimento, a volgersi verso il classicismo, ed i pittori traevano ispirazione dagli antichi miti greci e latini, e facevano rivivere nelle loro tele tutto il poetico vecchio Olimpo, con i suoi Dei e le sue Dee, ed il loro fantastico corteo di ninfe, di fauni e di satiri. Il pennello magico del Correggio, guidato dalla sua coltura classica, trattò tali soggetti con una perfezione ellenica di forma, unita ad un sentimento tutto mo-

derno. Più idealista forse del Sodoma, come lui, egli seppe unire al sentimento pagano del bello materiale, quello della bellezza spirituale illuminata da una delicata e soave letizia.

Ognuna delle opere sì numerose e variate del Correggio porta l'impronta del carattere di lui sereno e mite, e della sua mente elevata ed originale. Per citare poi le belle parole di una scrittrice straniera, che, per molti anni, studiò con intelletto d'amore l'opera dell'Allegri, egli fu: « tra i grandi pittori l'idealista trascendentale, la cui vita intiera fu in perfetta armonia con la sua opera — esempio raro ed unico della profonda unità tra la realtà e l'aspirazione. Egli fu un innamorato del *bello* e del *buono*, fedele al suo culto fino all'ultimo! Goëthe avrebbe potuto metterlo nel suo Paradiso come *Doctor seraphicus*.... Egli visse da solitario e da filosofo, ma non da misantropo nè da asceta, felice nella sua famiglia, nei suoi amici, nella sua arte. Rimase estraneo ad ogni ambizione, non si curò della propria gloria e passò attraverso il mondo guardandolo appena, tutto assorto nelle sue visioni sfolgoranti che erano la *vita stessa della sua vita*. Il suo genio fu il più brillante che si possa immaginare; la sua persona, per contro, ci sfugge e si nasconde: essa è quasi intangibile come la luce. Egli che nella sua opera fu il più poeta dei filosofi, sembra essere stato nella sua vita il più modesto dei filosofi: esempio raro di un carattere puro quanto elevato in un secolo cinico e corrotto » (1).

---

(1) Margherita Albana — *Vita del Correggio.*

XXXVII.

FRANCESCO MAZZOLA

(DETTO IL PARMIGIANINO)

(1503-1540)

Ingegno precoce del Parmigianino — Copia lo stile del Correggio — Va a Roma — Presenta il proprio ritratto al Papa — La bellezza fisica del Parmigianino — Sua rassomiglianza con Raffaello — Suo soggiorno a Roma al tempo del Sacco — Va a Bologna — Ritorno a Parma — Suoi lavori — La Confraternita della Steccata *— Studia Alchimia — Triste sua fine — Suoi scolari.*

FRANCESCO MAZZOLA

(DETTO IL PARMIGIANINO)

(1503-1540).

La scuola Parmigiana della quale fu capo il Correggio, si distinse specialmente per lo studio dello *scorcio* e del *chiaroscuro;* ed il più celebre discepolo o seguace del Maestro fu Francesco Mazzola soprannominato da Parma, suo luogo di nascita, il *Parmigianino.*

Dopo aver studiato sotto il Correggio, egli dipinse insieme con lui nel Duomo di Parma. D'ingegno assai precoce, a soli quattordici anni egli dipinse un *Battesimo del Cristo* che venne giudicato come meraviglioso, quale produzione di un pennello ancora inesperto. Allevato dai suoi due zii, perchè rimasto orfano, Parmigianino ebbe, al pari del Correggio, una buona istruzione classica; ma poi irresistibilmente attirato verso l'arte, si mise ben presto a studiare pittura, ed a venti anni si mostrò già valente artista, tanto si era immedesimato collo stile del suo illustre maestro.

Desideroso di vedere le opere di altri grandi maestri, in ispecie quelle di Raffaello e di Michelangelo, il giovane pittore nel 1523 se ne partì dalla sua Parma, in compagnia di uno zio di nome Michele, per recarsi a Roma, mèta ambita di tutti i suoi sogni d'artista.

Nella speranza di ottenere il favore e la protezione del Papa Clemente VII, Parmigianino portò con sè due quadri per presentarli a Sua Santità, come saggio della propria valentia. L'uno di questi dipinti rappresentava la Madonna

col Bambino, il quale prende nelle sue manine alcuni frutti presentatigli da un angelo; l'altro, era il ritratto del pittore stesso, fatto in modo assai originale. Egli aveva immaginato di ritrarsi come riflesso in uno specchio ovale in mezzo ad una stanza, ove gli oggetti famigliari erano pure riflessi, in miniatura, in modo assai naturale; e siccome, al dire del Vasari, « Francesco era di bellissima aria ed aveva il volto e l'aspetto grazioso molto, e piuttosto d'angelo che di uomo, pareva la sua effigie in quello specchio una cosa divina ».

Per quella sua giovanile e delicata bellezza e per il suo carattere gentile e mite, nonchè per la grazia con cui maneggiava il pennello, il Parmigianino rassomigliava assai a Raffaello, tanto che si diceva per ischerzo, a Roma, quantunque la Teosofia non fosse allora in voga, come in oggi, che lo spirito del divino Sanzio, fosse trasmigrato nel corpo di lui! L'opera di Raffaello, ebbe certamente una importante influenza sulla *maniera* del giovane pittore, che la studiò con passione e ne trasse grande profitto, rimanendo ciò nonostante sempre fedele al suo primo e supremo modello, il Correggio. Forse, per ricordo della favola di *Psiche* dipinta da Raffaello alla Farnesina, il Parmigianino trattò pure se bene in modo proprio e graziosissimo, il soggetto di Psiche la quale lascia cadere una goccia ardente d'olio sul corpo ignudo di Cupido.

Il Papa Clemente VII, essendo rimasto meravigliato dell'ingegno del giovane pittore, voleva fargli dipingere una sala del Vaticano, che quel grazioso artista in plastica Giovanni da Udine, aveva allora terminato di decorare con i suoi delicati arabeschi in stucco. Ma sopravvenuto il sacco di Roma, (nel 1527), quel progetto non potè essere effettuato.

Durante quel periodo tumultuoso d'assedio, si racconta che Parmigianino, tutto assorto nella sua arte diletta, seguitava a dipingere senza accorgersi di ciò che accadesse intorno a lui; e che, un giorno, egli fu sorpreso nel suo studio mentre lavorava, dalla soldatesca venuta a saccheggiarlo. Ma, simile al pittore greco Protogene, nell'assedio di Rodi, anche il Parmigianino rimase impassibile davanti a quella barbara invasione, e seguitò tranquillamente a dipingere. Allora

i soldati sorpresi alla vista di quelle belle pitture, col rispetto che risente sempre il volgo al cospetto di quella potenza misteriosa ch' è il genio, si ritirarono senza molestare l' artista dopo avergli soltanto chiesto alcuni suoi disegni.

Un' altra volta il Parmigianino fu però meno fortunato, perchè mentre si recava al suo studio, venne fatto prigioniero da una banda di soldati e costretto a pagare una bella somma per essere rilasciato in libertà. Dopo quel fatto, pensando che una città in istato d' assedio non è certo il soggiorno più piacevole per un pacifico artista, egli andò a Bologna ove prese alloggio in casa di un sellaio, suo compaesano ed amico.

Nel tempo che stette a Bologna, il nostro pittore si occupò a riprodurre in chiaroscuro ed a tocco di penna alcune sue pitture, come anche a inciderle su legno e su rame, con un metodo speciale che insegnò ad un certo Bernardo da Trento, dal quale si fece aiutare in quel lavoro. Ma Bernardo, che era un briccone, invidioso della valentia del Parmigianino nell' arte dell' incidere, fece da traditore e fuggì un bel giorno portando via i disegni insieme a tutti gli arnesi del mestiere!

A Bologna il Parmigianino eseguì alcuni bellissimi quadri, tra i quali *la Madonna della Rosa*, che regalò poi al famoso Pietro Aretino suo amico, e che ora trovasi nella Galleria reale di Dresda. Altre due pitture non meno note, dipinte da lui in questo tempo, furono la *Madonna* detta *del Collo lungo* e la *Santa Margherita*, dal pittore bolognese Guido Caracci giudicata più bella della *S. Cecilia* di Raffaello.

Nel 1523, il Parmigianino fece ritorno a Parma, desidederoso di mostrare in patria il grande progresso da lui fatto nella tecnica dell' arte. La sua nuova maniera, ispirata ai capo-lavori dei Maestri veduti a Roma, fu difatti molto ammirata dai suoi concittadini, e, in conseguenza, gli venne dato l' incarico di dipingere ad affresco una cappella nella Chiesa della *Steccata* recentemente costruita.

Secondo il contratto fatto con la Confraternita di quella chiesa, egli si obbligava per la somma di 400 ducati in oro a compiere l'affresco, rappresentante l'*Assunzione della Madonna*, entro diciotto mesi. Ma il Parmigianino era un pittore assai lento e meticoloso, ed amava condurre a perfezione ogni suo lavoro; inoltre egli era svagato da molte altre commissioni, anche di ritratti che faceva assai bene; perciò tirò tanto in lungo quell'opera, che, alla fine, la Confraternita sdegnata per la lentezza del pittore lo fece arrestare ed imprigionare sotto accusa di non aver mantenuto il contratto!

Quella prigionìa fu però di breve durata, perchè il Parmigianino riuscì ad evadere ed andò a cercare rifugio a Casalmaggiore nel Cremonese, ove si fermò qualche tempo a dipingere. Datano a questo periodo due celebri suoi quadri: l'uno rappresentante *La Vergine in gloria;* l'altro *La casta Lucrezia* che, col pugnale in mano, sta per suicidarsi.

Di spirito indagatore ed irrequeto, sempre portato alla ricerca di cose nuove, il nostro pittore si era allora dato allo studio assai astruso dell'alchimia (che era in quel tempo una specie di chimica fantastica); egli si lusingava di scoprire il segreto magico di fabbricare l'oro, e per proseguire in questo studio che lo appassionava, trascurava la pittura, e si ridusse quindi in misera condizione di fortuna. Il Vasari racconta che il povero pittore essendo mezzo impazzito per quella sua fissazione, « era divenuto, con la barba e la chioma lunghe e malconce, quasi un uomo selvatico ed un altro di quello che era stato ».

Tutti questi pensieri e queste peripezie, uniti alla sua gracile fibra e alla naturale malinconìa, lo predisposero ad una malattia repentina, che, il 24 Agosto 1540, lo tolse di vita in ancora giovane età. Difatti, come Raffaello, al quale, per il fisico e per l'indole, nonchè per la soave grazia dell'ingegno, tanto rassomigliava, anche il povero Parmigianino morì a soli trentasette anni.

Secondo il suo desiderio, la sua salma nuda, con una croce di cipresso sul petto, fu sepolta nella Chiesa del Convento di Fontana. Egli morì celibe e lasciò eredi delle sue poche sostanze tre suoi amici, ad esclusione dei parenti.

Contro quegli eredi la Confraternita della *Steccata*, che aveva fatto imprigionare il povero pittore, mosse causa per ottenere un compenso per l'affresco lasciato da lui incompiuto, ma finì poi col contentarsi di un rimborso di cento cinquanta lire.

Questo pittore lasciò pochi scolari, il più noto dei quali fu Girolamo Mazzola suo cugino e spesso confuso con lui, perchè anch' esso soprannominato Parmigianino. Dopo un terzo periodo di vita la scuola di Parma morì piano piano di languore, o meglio per dire, si fuse in quella più celebre di Bologna.

PITTORI VENEZIANI

I primitivi — Giovanni e Gentile Bellini — Vittore Carpaccio — Il Giorgione — Tiziano — Sebastiano del Piombo — Tintoretto — Paolo Veronese — Il Tiepolo.

XXXVIII.

GIOVANNI BELLINI

(1428?-1516)

Principio della scuola Veneziana — Primi pittori — Influenza Umbra di Gentile da Fabriano — Jacopo Bellini — Suoi figli Giovanni e Gentile — Il segreto di Antonello da Messina — La maniera di Gian Bellini — Il suo colorito — Il suo simbolismo — Ritrattista valente — Gentile Bellini va a ritrarre il « Gran Turco » a Costantinopoli — Una splendida collana — Giovanni muore novantenne — Il suo ritratto — Alcuni suoi dipinti — Suoi scolari — Andrea Previtali — Lorenzo Lotto — Il pittore del pianto, Carlo Crivelli.

GIOVANNI BELLINI

(1428?-1516).

Autoritratto di Giovanni Bellini

Firenze - Uffizi.

È tempo ormai di occuparci della Scuola Veneta, così importante per il numero considerevole di sommi pittori ch' essa diede all' arte, in ispecie sulla fine del Quattrocento e sul principio del Cinquecento. Questa scuola è pure assai interessante perchè nel suo esordio, vediamo riflessa in essa, come in una splendida spera, l' influenza delle altre scuole che la precedettero, quantunque, in seguito, nel suo secondo periodo, svincolatasi da qualsiasi imitazione, siasi creata una maniera del tutto indipendente ed originale.

La *ricchezza del colore* fu soprattutto la caratteristica della scuola veneta. Tutto lo splendore dell' antica vita veneziana sotto i Dogi, tutto l' azzurro del cielo, tutta la limpidezza dell' aria della città della laguna, lo scintillìo delle sue

acque marine, la sontuosità d'oro e di porpora del vestiario dei suoi patrizi, la nota esotica e orientale dei costumi degli stranieri che visitavano le sue rive, sembrano trasfusi nei quadri sfolgoranti di colore dei pittori veneziani!

Il più antico pittore veneto fu *Giovanni di Venezia*, che si ispirò allo stile bisantino. Egli visse nella prima metà del Duecento, in quel periodo che seguì la presa di Costantinopoli nel 1204, quando Venezia, regina delle lagune, divenne ricca delle spoglie artistiche tolte da quella città orientale, e, coi tesori accumulati, terminò di edificare il suo splendido tempio di S. Marco, che fece poi decorare dall' opera degli artisti greci.

La vista dei quadri e delle statue, portati da Costantinopoli, contribuì certo molto a sviluppare nel popolo veneto, già, per sua indole così amante del bello, il sentimento dell' arte. Nel Trecento, forse per imitazione o rivalità della scuola fondata da Giotto nella vicina Padova, sorse nell' isola di Murano una società di artisti sotto il vecchio pittore Quirico da Murano e poi sotto Andrea da Murano.

L' esempio di questi primitivi fu presto seguito da altri, quali Jacobello e Francesco del Fiore, il Morazone e Bartolommeo Vivarini contemporaneo di Carlo Crivelli, lo strano pittore del pianto, e Luigi Vivarini contemporaneo dei Bellini. Ma a destare la vera e feconda scintilla dell'arte quattrocentista in Venezia giunse il soave pittore umbro, Gentile da Fabriano, il quale dipinse nel palazzo pubblico di Venezia, per ordine del Senato, una grande battaglia navale. Quel bell' affresco andò poi distrutto, forse nel famoso incendio del 1577; ma l' influenza del delicato pittore Umbro fu feconda ed ispirò il primo *vero* periodo dell'arte Veneta; poichè egli ebbe alcuni scolari, il più noto dei quali fu Jacopo Bellini, padre e maestro di Giovanni e Gentile Bellini, i due primi grandi pittori veneti, i quali seppero unire alla soavità religiosa del sentimento umbro, la ricchezza di colorito proprio della loro scuola e della pittura in olio.

Il modo di dipingere ad olio, (già praticato, come sappiamo, a Firenze, sul principio del quattrocento, dal grande pittore Domenico Veneziano) era stato introdotto a Venezia circa la stessa epoca da un certo Antonello da Messina che

l'aveva, alla sua volta, imparato dai Fiamminghi. Si racconta in proposito, che Antonello essendo assai geloso di questa sua nuova arte, non voleva insegnarla ad alcuno; e che, per potergli rapire il prezioso segreto, Giovanni Bellini, travestito da ricco patrizio veneto, si fece ritrarre da lui, e così, durante la posa, riuscì ad imparare il metodo.

*
* *

Giovanni Bellini, il più fine e spirituale dei vecchi maestri veneziani, dipinse dal 1463 fino al 1516, e fu molto stimato anche dai suoi contemporanei, e giudicato come « il migliore dei pittori » dal celebre Alberto Dürer. I suoi quadri sono numerosi e tutti ispirati ad un sentimento originale e soavemente religioso. Insieme al fratello Gentile, maggiore a lui per età ma non per ingegno, egli dipinse in molte Chiese di Venezia e nel palazzo ducale; ma queste ultime pitture perirono nel grande incendio del 1577, che, come dissi, distrusse l'affresco di Gentile da Fabriano con molte altre preziose opere d' arte.

Giovanni fu pure bravo ritrattista, e la sua fama essendo pervenuta anche in Turchia, il Sultano o « Gran Turco », come lo chiama il Vasari, s'invaghì di far immortalare le proprie sembianze da un così valente artista, e lo invitò a recarsi in Costantinopoli. Ma il Senato di Venezia che aveva Giovanni in grande stima, temendo per lui quel lungo viaggio, non volle lasciarlo partire e mandò nelle sue veci il fratello Gentile.

Gentile Bellini seppe farsi onore presso il Sultano, che ritrasse al vivo, e tornò dopo alcuni mesi a Venezia carico di onori e di doni, tra questi una magnifica collana di turchese montate in oro del peso di 250 scudi d'oro; e siccome egli aveva tenuto alto il prestigio artistico della sua patria a Costantinopoli, fu molto festeggiato al suo ritorno dal Senato e dal popolo. Giovanni, che era di animo mite e generoso, ben lungi dall'essere geloso del bel successo del fratello, ne godette assai; e quando Gentile morì, (1507) quasi ottantenne, lo pianse sinceramente. Dice perciò il Vasari: « rimase Giovanni *vedovo* di Gentile, il quale aveva sempre amato molto teneramente ».

Morto il fratello, suo compagno di lavoro, Giovanni fatto assai vecchio anche lui, seguitò nonostante a dipingere in Venezia quadri per le chiese e ritratti di illustri personaggi; tra questi ritrasse il famoso letterato Cardinale Pietro Bembo, il quale, per gratitudine, elogiò il pittore in un suo sonetto. Finalmente questo grande artista a novant' anni « passò di male di vecchiaia da questa vita », come dice il Vasari, « lasciando per le opere fatte in Venezia sua patria e fuori eterna memoria del nome suo », e fu sepolto accanto al fratello Gentile in quella chiesa che essi avevano ornata dei loro bei dipinti.

Della vita di questo grande pittore, poco ci è noto; ma a giudicare dalla stima in cui era tenuto a Venezia sua patria, è lecito supporre ch' egli abbia menato una vita agiata e forse signorile, quantunque sempre laboriosa. In quanto al suo carattere, esso si rivela mite e pio nei suoi quadri. Egli ha lasciato di sè un piccolo e curioso ritratto, che trovasi alla galleria degli Uffizi. Su un cielo celeste-chiaro, sparso di lievi nuvolette bianche, si stacca la sua testa caratteristica dalla foltissima chioma o *zazzera* color biondo-ardente, così folta che sembra una parrucca, ed incornicia, come un' aureola, il suo viso scialbo, dagli occhi grigi chiari, dalle labbra sottili e scolorite. Egli ha lo sguardo fisso del mistico sognatore, e sembra assorto in meditazione. Il busto eretto e rigido è modellato in una specie di tonaca monacale con leggiera filettatura di bianco intorno al collo. Un piccolo berretto di velluto nero posa sull'abbondante chioma rossiccia. La finezza di questo ritratto, lo fa apparire a prima vista quasi una miniatura, tanto n' è curato ogni particolare.

Nè meno scrupoloso in quanto alla rifinitura si mostrò Giovanni Bellini nei suoi numerosi quadri ch' egli usava firmare: *Johannes B.* oppure *Joannes Bellini P.*

Per darvi un' idea dello stile di questo pittore, voglio descrivervi due sue pitture assai graziose ed originali: l' una è una *Pietà* che trovasi a Rimini; l' altra un'*Allegoria*

La Pietà

(GIOVANNI BELLINI)

Rimini - Palazzo Comunale.

sacra che esiste nella galleria degli Uffizi. Nella *Pietà,* il Cristo morto, ancora incoronato di spine, reclina sull' orlo di un sarcofago sorretto da quattro giovani angeli. Il viso divino, dalla bruna e corta barba, è livido e gli occhi sono chiusi. Sul torso, di una rara perfezione plastica, rosseggia la sacra ferita del costato. La bruna testa reclina, abbandonata su di una spalla, e tutta la bella persona è rilassata e si ripiega, come un fiore appassito, su sè stessa. Intanto i piccoli angeli, dalle ali stese, si stringono premurosi intorno al loro Signore, con atteggiamento di infinita compassione. Uno, con tutta la sua forza infantile, regge le spalle e la testa languida del Cristo, mentre che un compagno lo aiuta; un terzo regge l' altra spalla e sembra estatico nel dolore; l' ultimo, dalla bella capigliatura bruna ed ondulata, tiene una delle mani del Cristo e mira, con pietà, la ferita del chiodo sulla palma. Nelle loro brevi tuniche bianche, che lasciano nude le loro snelle gambine, questi piccoli divini esseri alati, sembrano amorini ed hanno una grazia originale tutta speciale. Nella Galleria degli Uffizi esiste un grande disegno a matita di Giovanni Bellini rappresentante una *Pietà* con numerose figure; la finezza di questo disegno è mirabile.

Giovanni Bellini amava molto introdurre nei suoi quadri religiosi queste infantili figure angeliche, e, come il Francia, spesso le rappresentava sedute presso il trono della Madonna, suonanti qualche istrumento musicale.

Nell'*Allegoria religiosa* è rappresentata, sotto il titolo un po' enigmatico di *Sacra conversazione,* (1) una scena simbolica e strana.

In un luogo deserto, orrido e silenzioso, tra monti e roccie di strana forma, sulle rive di un lago misterioso dalle metalliche acque, su una vasta terrazza in marmo, sono riunite sette figure di santi e di sante, in varie attitudini di preghiera e di meditazione.

Una, che pare una Madonna o una regina, siede sopra un trono sotto ad un curioso baldacchino e benedice una giovane inginocchiata davanti ad essa, mentre che un santo,

(1) Denominata pure dai critici d' arte tedeschi: *La Madonna del Lago.*

in gran manto rosso, alza una spada in atto di minaccia. Nell'angolo vicino al trono, una vaga ed esile figura di donna avvolta in un gran manto di velluto nero orlato d'oro, con la bionda testa cinta di perle, prega, le mani giunte. Dal lato opposto della terrazza, stanno due santi nudi, uno giovane, bello come un Adone, l'altro un vecchio dalla lunga chioma irsuta, che sembra un anacoreta indiano; la loro carnagione bianca ed abbronzita forma un bel contrasto. Presso a essi sotto una pianta di arancio coperta di fiori e di frutti, simbolica forse dell' albero della vita, si trastullano, con i bei pomi dorati, alcuni bimbi o amorini nudi.

Intanto, lungo le rive di quel lago misterioso, dalle smorte acque, si incamminano strane figure velate. E dal lato opposto, all' ombra delle brune roccie, giace un pastore con le sue pecore, ed il rosso della sua giubba si riflette come macchia sanguigna nell' acqua del lago. Intanto, un santo eremita, a lunga barba grigia, scende uno stretto e ripido sentiero del monte; mentre all' ombra, sotto la roccia, si vede la figura di un centauro.

Strana nota pagana in mezzo a quest' insieme cristiano, e che dà al quadro una simpatica e suggestiva nota di originalità e ricorda lo spirito stesso del Rinascimento che fu una fusione perfetta del sentimento classico con quello religioso.

Strana Tebaide di solitari, non mai esistita altro che nella fantasia poetica dell' artista e che rimane ancora oggi un eterno ed attraente enigma!

Molte sono le dotte interpretazioni date dai critici a questo dipinto; ma forse nessuno saprà mai veramente ciò che il vecchio pittore veneto abbia voluto davvero significare in questo suo bel quadro, a ricchi e lucidi colori, che rimarrà sempre un mistero interessante e tipico della sua maniera. Pare che questo soggetto fosse da lui prediletto, perchè altre volte, con varie modificazioni, dipinse « *Sacre conversazioni* ».

In Venezia trovansi ancora molte opere di Giovanni Bellini. Celebre tra queste è la sua bella *Madonna col Figlio*, conservata nella sagrestia della Chiesa dei Frari; come pure

l'altra *Madonna*, non meno perfetta, che trovasi a S. Zaccaria. Graziosa assai è pure la sua Vergine (sagrestia San Giorgio Maggiore) che tiene il Bimbo dormente in grembo, mentre che due angioletti, seduti ai suoi piedi, suonano dolcemente il mandolino per destare, forse, in modo piacevole, dal sonno, il piccolo Gesù. Questi angioletti suonatori sono, difatti, una caratteristica di Giovanni Bellini e contribuiscono molto a dare grazia e vivacità ai suoi dipinti. Troppo lungo riescirebbe qui parlare di tanti altri lavori importanti di questo pittore, (come per esempio del suo ultimo dipinto sacro - 1513 - rappresentante San Cristoforo e Sant'Agostino eseguito per la chiesa di San Giovanni Grisostomo); basta sapere ch' egli dipinse con amore fino ai suoi ultimi giorni, e ch'egli fu un poetico e mistico sognatore, il più spirituale e suggestivo tra i pittori veneti, ed un grande ricercatore della perfezione. In gioventù egli dipinse a tempera; ma dopo la venuta di Antonello da Messina a Venezia verso il 1473, avendo imparato ad adoperare l'olio, da quel tempo, data il grande sviluppo della sua tecnica e del suo colorito.

Notevole nei quadri del Bellini è pure il paesaggio trattato sempre in modo verace e poetico, come appunto si può rilevare nella *Sacra Conversazione* già descritta.

Un critico d'arte parlando di Giovanni Bellini dice:

« Egli è il veneto più spiritualista e che più partecipa della scuola umbra per sentimento religioso, e per modestia delle sue figure, forse il più vago e lucente coloritore del Quattrocento che seppe fondere insieme armoniosamente l'ottimo colorito col purgato disegno; semplice nel comporre e ne' partiti delle pieghe; ingenuo, pieno di dolce affetto e svariato nell'aria delle teste, sempre leggiadre, nobili ed espressive, avendo ben amicata la soavità con la severità dei tipi. Vince Gentile, ma conserva ancora la secchezza; è finito in ogni minima cosa e non cerca lo stile grandioso ».

Gli scolari di Gian Bellini furono numerosi, ed i più celebri Tiziano e Giorgione, Palma il vecchio, Previtali e Bissolo.

Andrea Previtali, di Bergamo, nacque verso la fine del quattrocento, e morì nel 1529. Egli si distinse per la sua bravura nella prospettiva e per la bellezza del suo colorito.

A Bergamo, suo paese nativo, ammirasi di lui una bella tavola firmata *Andreas Previtalus* 1525, che rappresenta la Madonna col Bambino circondata da quattro figure di Sante. A Verona, a Padova e a Venezia, trovansi altri quadri di questo finissimo pittore.

Altro noto discepolo di Gian Bellini fu *Lorenzo Lotto* di Venezia, nato verso il 1480 e morto nel 1556. Egli dipinse in modo originale e grazioso, con una curiosa nota di verismo e con una minuzia e finitezza nei particolari, che ricorda un poco la maniera del Carpaccio. Egli amava di trattare in piccole scene famigliari dei soggetti religiosi, dandovi un' impronta locale ed intima, come per esempio nella sua *Annunciazione* conservata in una Chiesa di Recanati. In questa pittura ei rivela un ingenuo e quasi umoristico realismo, ed una finitezza quasi fiamminga: la Madonna sta pregando nella sua cameretta, dal letto ricoperto da una coltre rossa, dai muri ornati di scaffali ove sono allineati in bell'ordine, utensili domestici. Dalla porta aperta sopra ad una terrazza che dà sulla campagna, entra il Mèsso divino, recante il simbolico giglio, ed al suo apparire la Madonna, impaurita, lascia cadere di mano il libro sacro che stava leggendo, ed un gatto fugge spaventato!

A Jesi si ammirano pure due graziosi quadretti di questo pittore, a piccole figure, rappresentanti la storia di Santa Lucia, che sono piccoli drammi pittorici.

Lorenzo Lotto dipinse anche al Santuario di Loreto, ove si ritirò in età matura a menare una vita quasi monacale, e morendo lasciò ogni suo avere alla Santa Casa.

Egli non fu certo uno dei più grandi, ma uno dei più graziosi, dei pittori veneti.

Quasi contemporaneo del Bellini fu Carlo Crivelli (nato tra il 1430 e il 1440 e morto dopo il 1494), lo strano pit-

tore del pianto e del dolore. Egli dipinse di preferenza la *Pietà* e mise nell' espressione delle sue figure un sentimento quasi convulso di angoscia. Usava firmare i suoi dipinti: *Karolus Chrivellus venetus*, oppure *Opus Caroli Crivelli veneti.* La forma nei dipinti del Crivelli è ancora un po' dura e rigida, nè possiede la grazia del Bellini; egli è un primitivo, ma un primitivo di una rara e strana e squisita originalità.

XXXIX.

VITTORE CARPACCIO

(14..?-1520)

Vittore dipinge nella grande sala del Consiglio a Venezia — Suoi dipinti di Santa Orsola *e di* San Giorgio *— La* maniera *del Carpaccio — Ricchezza del suo colorito — Originalità del suo stile — Il primo triumvirato dei grandi maestri veneziani — Cima da Conegliano.*

VITTORE CARPACCIO

(14..?-1520)

Tra i molti altri discepoli di Giovanni Bellini, furono Cima da Conegliano, nato nel 1459 e morto nel 1517, che si distinse per fermezza di disegno ed intensità di espressione; e Vittore Carpaccio, pittore valente ed originale.

S'ignora in quale anno sia nato il Carpaccio in Venezia; ma pare che egli sia morto assai vecchio nel 1520. Egli dipinse nella sala del Consiglio del palazzo pubblico a Venezia un gran quadro, che rappresentava il Papa Alessandro III, il quale, dopo aver celebrato messa in S. Marco, concede perpetua indulgenza nel giorno dell'Ascensione. Questa pittura non esiste più; ma si possono ancora ammirare molti lavori del Carpaccio nelle chiese e nelle gallerie di Venezia. Celebri tra questi sono la sua *Santa Orsola* nella Pinacoteca, ed il suo *San Giorgio* nella Scuola degli Schiavoni.

Egli amava dipingere in una serie di quadri, più o meno piccoli e lavorati con grande finezza, la storia dei santi. Così, in nove scene, egli rappresentò l'idillica vita ed il martirio di Santa Orsola, ed il supplizio delle undici mila vergini sue compagne.

In quel tempo, ancora pio ed ingenuo, il popolo credeva in buona fede a quelle favolose leggende, ed i pittori le illustravano con altrettanta serietà. Così fece il Carpaccio. Tra le diverse scene della vita di S. Orsola, assai graziosa e naturale è quella ove la giovine santa si vede coricata nel suo letto, sotto una coltre rossa, nella sua cameretta, e, dormendo profondamente, la guancia appoggiata alla mano;

intanto, mentre che essa dorme e sogna, un grazioso angelo, in punta di piedi, recante una palma in mano, simbolo del martirio, si affaccia sull' uscio, in atto curioso e garbato.

Altro vaghissimo esempio dello stile del Carpaccio è la serie di dipinti rappresentanti la storia di S. Giorgio nella Scuola degli Schiavoni. Specialmente bella la figura del giovane santo a cavallo, che uccide il terribile drago. In mezzo ad un vago paesaggio solitario, in riva al mare, tra roccie, ove spicca la bionda ed esile figura della santa ch' egli è venuto a salvare, San Giorgio galoppa sopra un focoso cavallo nero riccamente bardato. Egli ha la testa scoperta e la sua abbondante chioma bionda spicca sul velluto scuro della breve veste. La sua armatura e la lunga spada appesa al fianco luccicano al sole; e nell' impeto della corsa, il giovane cavaliere si alza un po' in sella e guida il cavallo con una mano inguantata di ferro, mentre che con l' altra dirige la formidabile lancia contro il mostro, sul quale fissa lo sguardo ardente ed impavido. Questa figura di giovane guerriero è l' incarnazione stessa della gioventù animosa e balda, è il simbolo della ferrea volontà che vince ogni ostacolo per raggiungere l' alta ed ideale mèta dei suoi sogni e delle sue aspirazioni.

* * *

Il Carpaccio era un pittore finissimo e minuzioso che ricercava l' effetto ed il *realismo* nei suoi quadri. Perciò egli rappresentava i personaggi biblici non nel costume orientale del loro tempo, ma vestiti invece nel ricco costume veneziano del quattrocento. Egli amava pure dipingere gli splendidi broccati dorati, i lucidi rasi, i velluti color rubino ed ambra ed il riflesso metallico delle armature. Come tutti i pittori veneziani, egli fu brillante colorista; ed usava firmare i suoi dipinti: *Victor Carpathius*, oppure *Victor Carpatius*.

Se egli non eguagliò il suo maestro Giovanni Bellini nel sentimento e nel disegno, nè per vivacità di colore, lo superò forse nell' originalità della composizione e nella forza descrittiva pittorica. Un bell' esempio della sua maniera è

S. Giorgio de' Schiavoni

(CARPACCIO).

Venezia.

l'unico piccolo quadro di lui conservato nella Galleria Uffizi, che forse, una volta, formava parte di un trittico.

Al detto di un valente critico tedesco « Carpaccio fu il grande *Novelliere* tra i pittori Veneti ». Difatti, per mezzo del suo elegante e brioso pennello, egli immortalò la vita fastosa della sua città nativa; poichè mise sempre nei suoi quadri molti accessori piacevoli, e ritrasse al vivo quel che vedeva ogni giorno lungo le soleggiate rive della laguna: cioè tipi esotici, Turchi con turbanti, guerrieri in lucide armature, dame, patrizi, e Dogi in splendide vesti di broccato d'oro; tutto, egli osservò con minuzia e cristallizzò nella sua pittura, come in un fantastico cinematografo.

Carpaccio forma, insieme col Bellini e col Cima da Conegliano, la prima *triade* dei grandi Maestri Veneziani.

Cima da Conegliano nato nel 1460 e morto nel 1518, fu pittore soavissimo, che si distinse per la fermezza del suo disegno e per intensità di sentimento, come pure per vivezza di colore. Nella Galleria Uffizi ammirasi di lui una assai bella Madonna col Figlio, piena di grazia e di espressione. Notevole in questo dipinto è il bel colore celeste del manto della Vergine, come pure il vago paesaggio che fa da sfondo alla sua figura. A Conegliano, suo paese nativo, è conservata una grande tavola dipinta a olio nel 1493, che rappresenta la Madonna col Figlio in trono, e circondata da angeli e santi. In altre città del Veneto ed anche all'estero trovansi vari suoi dipinti.

XL.

GIORGIO BARBARELLI

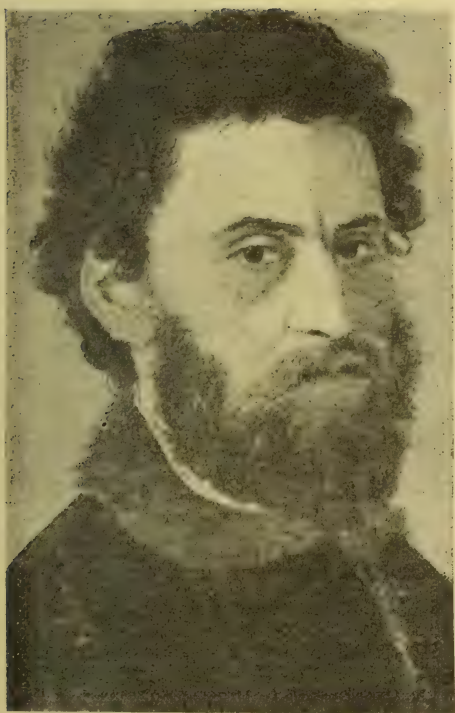
(DETTO GIORGIONE)

(1477-1510)

Secondo periodo dell' arte Veneziana — Il giudizio di un vecchio pittore inglese sulla scuola di Venezia — Rivalità di Giorgione col Tiziano — Gelosia di mestiere — Passione di Giorgione per la pittura — Un suo quadro curioso — La maniera del Giorgione — Un suo celebre quadro — Suo amore per la musica — La sua morte immatura — I suoi scolari — I suoi imitatori — Palma il Vecchio — Pordenone — Paride Bordone.

GIORGIO BARBARELLI

(DETTO GIORGIONE)

(1477-1510)

Autoritratto di G. Barbarelli
detto Giorgione

Firenze - (Uffizi).

Col Giorgione entriamo nel secondo periodo dell'arte veneziana, cioè nel *Secolo d' oro* della scuola di Venezia, che, simile alle altre, produsse, sul principio del Cinquecento, una vera fioritura di grandi pittori.

È pure da osservarsi che, mentre nella Toscana e nell' Umbria il progresso ascendente dell' arte era stato relativamente lento, a Venezia invece fu più rapido e raggiunse il colmo della perfezione sotto Giorgione, Tiziano, Paolo Veronese, e Tintoretto, per declinare poi — fino al Tiepolo che inaugurò il suo terzo ed ultimo periodo.

Tutti questi grandi maestri del pennello, arrivarono ad imitare la natura con una verità tale, che l'arte loro sembra

la natura stessa; e, nella pastosità delle carni, nella vivezza dei colori, nel disegno ardito e sicuro, essi furono insuperabili.

Un vecchio pittore inglese, che fu anche un bravo critico, Sir Joshua Reynolds, celebre ritrattista, entusiastico della scuola veneziana, ne scrisse a lungo e la denominò sopratutto « *ornamentale* », dando ad essa la palma per grandiosità di stile e per ricchezza di colore sopra tutte le altre scuole. Difatti la pittura veneta parla agli occhi ed ai sensi, più che all' anima. Ma il gusto estetico si è assai affinato dal tempo di Reynolds in poi (egli visse nel Settecento), e se oggi noi *ammiriamo* i grandi maestri veneziani, *amiamo* invece i soavi e spirituali pittori toscani ed umbri, evocatori di visioni celestiali!

*
* *

Giorgio Barbarelli soprannominato *Giorgione*, sia per il suo fisico bene sviluppato, sia per il suo stile largo e grandioso, nacque a Castelfranco (1) nel Trevisano, e fu educato a Venezia alla scuola di Giovanni Bellini.

Egli fu coetaneo e compagno di studio del *Tiziano*, in seguito sommo maestro della pittura Veneta. Ma tra i due giovani artisti di carattere ben diverso, sorse fino dai primi anni una rivalità che finì col mutarsi in vera e propria inimicizia e gelosia di mestiere.

L' indole alquanto arrogante ed imperiosa di Tiziano non andava difatti punto d' accordo col carattere bonario ma sensitivo e suscettibile del Giorgione, il quale fu, a detta del Vasari, « quantunque nato d' umilissima stirpe, gentile e di buoni costumi in tutta la sua vita ».

E lo stesso biografo ci dice ch' egli « attese al disegno e lo gustò grandemente, e in quello la natura lo favorì sì forte ch' egli, innamoratosi delle cose belle di lei, non voleva mettere in opera cosa che egli dal vivo non ritraesse ».

Egli era difatti così appassionato per la sua arte, che

---

(1) Per questo suo luogo nativo dipinse il bellissimo suo capo-lavoro: la *Madonna di Castelfranco*.

La Madonna di Castelfranco

(GIORGIONE)

Castelfranco.

riteneva la pittura assai superiore alla scultura. E siccome un giorno alcuni suoi amici affermavano che la scultura è invece più perfetta, perchè una figura *scolpita può vedersi in tutte le sue parti*, girandola intorno, mentre che *dipinta* presenta un *lato solo*, Giorgione volle spiritosamente provare loro il contrario. Pochi giorni dopo egli mostrò agli amici un bellissimo quadro, ove aveva dipinto la figura nuda di un bagnante che voltava le spalle, ma che veniva davanti rispecchiata nell' acqua; mentre che nella lucida corazza, di cui s' era spogliato e che giaceva in terra, era riflesso il lato sinistro della persona, e l'altro lato in uno specchio posto a destra. In tal modo tutta quanta la figura si vedeva. Vasari, che racconta questo fatto curioso, aggiunge che « questa cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, fu sommamente lodata e ammirata per ingegnosa e bella ».

Giorgione dipinse molto in affresco e ad olio e fu ritrattista perfetto. Per commissione del Senato di Venezia ornò di affreschi il Ponte di Rialto, riedificato in quel tempo dopo un incendio che lo aveva distrutto; e si fece grande onore in quell' opera disgraziatamente perita per causa delle intemperie e dell' umido vento marino. Si racconta poi, che, a guisa di *réclame*, egli dipinse la facciata della propria casa! Ornò anche molti palazzi all' esterno di bei dipinti; ma in oggi poco o nulla rimane di questi lavori e Giorgione è conosciuto a noi per mezzo dei suoi bellissimi quadri ad olio (1). Sommo artista nell' arte difficile del ritrarre, egli dipinse ritratti meravigliosi per tecnica, per sentimento e per veracità; in essi, come in tutti i suoi quadri, si riflette lo spirito del Rinascimento allora al suo colmo, cioè quello spirito di godimento e quel sentimento appassionato del bello che furono caratteristici del tempo in cui egli visse e lavorò. Per esempio, nel ritratto, egli non si contentava solo di rappresentare con verità le fattezze del modello, ma cercava pure di rendere il dipinto

(1) Meraviglioso suo piccolo capo-lavoro è il *San Giorgio* conservato nella Galleria Corsini - Roma. In questo quadro squisito è da notarsi l'energia della mossa ardita del giovane cavaliere, la fierezza del cavallo, i colori bellissimi della veste e dell' armatura, la grazia della composizione.

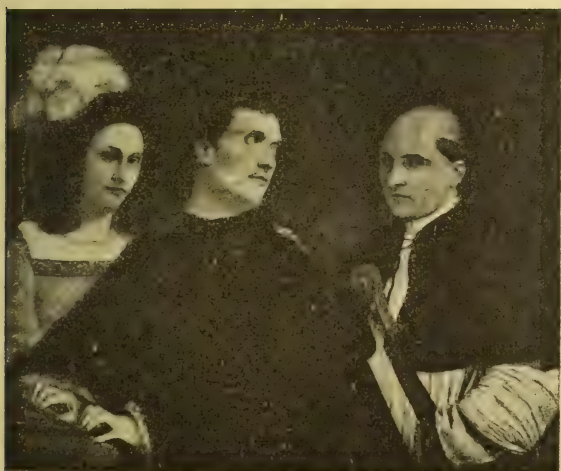
piacevole in se stesso, per la vaghezza del paesaggio che faceva da sfondo alla figura e per la varietà e ricchezza degli accessorî. Ed in tal modo, i suoi quadri riuscivano sempre — a parte il loro valore tecnico — una gioia per gli occhi, un godimento estetico.

Egli dipinse di rado soggetti religiosi, oppure li trattava in modo originale, quasi profano, come si può notare in due piccoli suoi quadri che trovansi nella Galleria Uffizi, e che rappresentano due episodi della vita di *Mosè*; quadri graziosi e originali, perchè tutti gli esotici personaggi biblici, invece di figurare in costumi egiziani, sono rappresentati da tante dame e da tanti cavalieri veneziani nel ricco costume del quattrocento (1).

L' indole del Giorgione, amante del piacere, del lusso, del dolce vivere, non lo portava difatti verso la pittura religiosa. Ciò non toglie però che il suo amore per l' arte fosse grandissimo e ch' egli dipingesse con una passione concentrata che dava intensità di espressione alle sue figure. La sua maniera era grandiosa e larga, il suo pennello pastoso e ben nutrito; e quantunque i suoi quadri diano l' impressione di un colorito denso e ricco, egli, in verità. adoperava pochi colori; ciò che si può osservare nel suo splendido capolavoro *Il Concerto*, conservato nella Galleria Pitti a Firenze.

Questo quadro meraviglioso basterebbe ad immortalare il pittore, e mostrare le sue tre caratteristiche speciali, cioè: la sua potenza e larghezza di disegno, il suo colorito caldo ma sobrio, e la sua intensità appassionata di espressione.

Ed un' altra cosa ancora esso rivela: l' amore grande che Giorgione nutriva per la musica. Vasari dice ch' egli « cantava e suonava divinamente »; e difatti nel *Concerto* (soggetto più volte da lui dipinto) egli ha, per così dire, *incarnato* lo spirito della musica. La composizione di questo quadro è di una semplicità ch' è il colmo dell' arte: tre mezze figure di uomini si staccano in vesti oscure su fondo oscuro.

(1) Bellissimo suo dipinto è pure quello conservato nella Galleria Buonarroti (Firenze) che rappresenta una leggiadra donna svenuta.

Un concerto di musica

(GIORGIONE)

Firenze - Galleria Pitti.

aggruppate intorno ad un antico clavicembalo. Le loro età diverse sono forse simboliche della giovinezza, della maturità e della vecchiaia.

La figura di mezzo, l' uomo d' età virile, è seduto e sta suonando, oppure ha finito allora di suonare, poichè le sue mani fini e nervose — mani di artista e di poeta — sfiorano ancora i tasti d' avorio ingialliti della vecchia spinetta. Egli volta la sua bella testa intellettuale, piena di vita e di espressione, verso il più anziano dei suoi compagni in piedi presso di lui. Il suo viso magro, è pallido per commozione ed i grandi occhi appassionati sono pieni sogni, di soave mestizia, di estasi musicale prodotta dalle gravi armonie evocate. Quest' ignoto suonatore è così naturale nell' espressione intensa e rapita, nella posa estatica, nella sua nera tonaca dottorale, che sembra vivo! Nelle sue mani scarne e pallide che sembrano fremere, si distinguono i nervi ed i muscoli; sotto la pelle del viso solcato dal pensiero, pare quasi vedere scorrere il sangue, e negli occhi, dalle grandi pupille dilatate, si scorgono perfino le piccole vene rossiccie.

Le altre due figure, quantunque meno suggestive, sono pure anch' esse animate e vive: l'una è quella di un uomo già vecchio, dalla testa canuta; egli ascolta grave ed un po' triste i suoni evocati, che egli ha forse accompagnato con la viola che tiene in mano e che destano ancora nel suo cuore tanti mesti ricordi. L'altra è di un giovane, nel fiore degli anni, con lunga e bruna chioma che incornicia leggiadramente un bel viso di una pallidezza soave di fiore di magnolia, dagli occhi neri pensosi, dalla bocca porporina e tumida. Egli porta sul berretto di velluto nero una piuma bianca; ed ascolta pur lui meditabondo. Ma si vede bene che la musica divina desta in esso, non tristi ricordi, ma invece un' onda di aspirazioni vaghe e liete e di desideri ardenti e forse incompresi, che accendono il suo sguardo giovanile e gonfiano le sue labbra fresche e rosse, avide di bere alla coppa dorata della vita! Ed il rosso di melagrana di quella bocca d'adolescente, è la sola ed unica nota *viva* di colore in tutta quella sinfonia di tinte tutte brune e sobrie.

***

La vita di Giorgione fu brillante ed allegra. Di indole socievole, egli amava gli eleganti ritrovi e la compagnia degli amici, che rallegrava col suo fare bonario e gentile e con la sua maestrìa nel canto e nel suono. Il liuto era, a quanto pare, il suo istrumento prediletto, e se ne serviva per accompagnare canzoni amorose che improvvisava, perchè, egli era, come scrive il Vasari, « assai inclinato all'amore ».

Come il Masaccio, come Raffaello, come il Parmigianino, anche Giorgione morì in giovane età, a soli trentatre anni, di breve ed ignota malattia. Si crede che la sua morte fosse causata da dispiacere amoroso, cioè al vedersi rapito l' affetto della donna che adorava da un suo compagno d'arte, Pietro Luzzo detto *Zarotto*.

Di questo bizzarro pittore di *grottesche*, soprannominato Zarotto o *Morto da Feltre*, esiste agli Uffizi il curioso ritratto dipinto da sè, nel quale apparisce sbarbato ed effemminato, con lunga chioma divisa in mezzo sulla fronte; egli sta in piedi presso un tavolo ove posa un teschio umano cui accenna col lungo e scarno indice.

Giorgione non creò una scuola, ma lasciò vari discepoli, i più celebri dei quali furono Giovanni da Udine il delicato pittore ed artista in stucco, Sebastiano del Piombo e Francesco Torbido, detto il *Moro*.

Imitatori poi dello stile del Giorgione, furono Lorenzo Lotto il grazioso ed originale pittore veneto, Jacopo Palma (vecchio), Giovanni Cariani, ed i grandi coloristi Paris Bordone ed il Pordenone che furono anche scolari di Tiziano.

***

Giovanni Antonio Licinio, detto il *Pordenone*, nacque nel 1483 e morì a Ferrara nel 1539, avvelenato (dicesi) dai suoi nemici invidiosi del suo bell'ingegno. Per la sua grandiosità di stile e di vigore di disegno, egli fu chiamato il *Michelangelo* della scuola Veneta. Tanta fu la facilità e la

sicurezza del suo pennello, ch'egli non usava mai ritoccare i suoi affreschi, che hanno perciò conservato fino ad oggi i loro vivaci colori. A Venezia trovansi numerose pitture del Pordenone, come pure in varie altre città d'Italia. A Piacenza nella chiesa di S. Maria di Campagna ammiransi bellissime pitture di questo artista, tra le altre uno *Sposalizio di S. Caterina*, un' *Adorazione dei Magi*, ed una *Natività della Madonna*.

Jacopo Negretti, detto *Palma il Vecchio*, per la bellezza e morbidezza della sua maniera fu chiamato il *Raffaello* Veneto. Egli fu disegnatore valentissimo e squisito colorista. Nel suo capo-lavoro la *Santa Barbara*, dipinto per la chiesa di Santa Maria Formosa in Venezia, egli immortalò le bellissime sembianze della sua figlia Violante. Egli dipingeva dal 1515 al 1525.

Paride Bordone nato a Treviso nel 1510 e morto nel 1570, seguace di Giorgione, fu brillante colorista, come si rivela dal suo bel quadro, nella galleria di Venezia, che rappresenta il *Pescatore che presenta al Doge l'anello di San Marco*. I suoi quadri e ritratti si trovano in molte gallerie d'Italia ed anche al Louvre, poichè egli lavorò per alcuni anni alla corte di Francia.

XLI.

TIZIANO VECELLIO

(1477-1576)

Tiziano principe dei pittori veneti — Nasce a Pieve di Cadore — È mandato a Venezia — Studia sotto Giovanni Bellini — Sua amicizia col Giorgione — Successiva inimicizia e rivalità — Tiziano a Ferrara — Torna a Venezia — Onori ed oneri — A Bologna — L'omaggio di un sovrano — Vita splendida di Tiziano a Venezia — Suoi amici — Una allegra triade — Cene sontuose — Compare *Tiziano e Pietro Aretino — A Roma — Una visita di Michelangelo e del Vasari — Critica severa — Autoritratto del Pittore — Suoi ultimi anni ed ultimi lavori — Bizza senile —* Tizianus fecit... fecit! *— Maniera del Tiziano — Suo modo di dipingere — Scolari ed imitatori del grande maestro.*

TIZIANO VECELLIO

(1477-1576).

Autoritratto di Tiziano
Firenze (Uffizi).

Veniamo adesso al principe dei pittori veneti, al sommo maestro Tiziano Vecellio, nato nel 1477 a Pieve di Cadore, nell'alta Italia.

La vera patria sua fu però Venezia, ove egli venne mandato in età di circa dieci anni, presso un suo zio, nobile ed onorato cittadino, per studiare pittura sotto il celebre maestro Giovanni Bellini.

Si racconta come il fanciullo, che doveva divenire in seguito un così celebre colorista, si divertisse a disegnare col succo dei fiori, piuttosto che col carbone o con la matita, mostrando fin d'allora la sua passione per le belle tinte. Nella scuola del Bellini, il Tiziano ebbe per compagno ed amico Giorgione, (suo coetaneo, perchè nato pur esso nel 1477) e subì anche lui,

come tanti altri, l'influenza artistica di quel grande ammaliatore. Ma, dopo, nacque tra i due giovani pittori una rivalità gelosa che finì col degenerare in aperta inimicizia, simile a quella che sorse, in seguito, tra il Tiziano e il Tintoretto. Poichè Tiziano era di carattere imperioso ed irascibile, quantunque distinto nei suoi modi, come lo era anche nella sua bella persona.

Il genio del Tiziano fu di lungo e paziente sviluppo, ed i primi lavori importanti che lo misero in evidenza furono quelli di Ferrara. Chiamato in quella storica città a terminare nel Castello d'Este affreschi rappresentanti un Baccanale, lasciati incompiuti dal suo maestro Gian Bellini, il giovane Tiziano si fece grande onore, non solo conducendo a buon fine quel lavoro, ma aggiungendovi di sua fantasia alcune altre scene vivacissime, per colorito e per composizione, di soggetto mitologico, come le *Nozze di Arianna* ed il *Trionfo di Bacco e di Arianna*, ove sbizzarrì la sua immaginazione esuberante di vita e di brio, e profuse le tinte più smaglianti della sua tavolozza.

La Corte di Ferrara era allora un piccolo centro di vita còlta e brillante; e il Tiziano ivi fece la conoscenza di molti illustri personaggi, tra questi del poeta Lodovico Ariosto, che lo celebrò in un verso dell' *Orlando Furioso.*

Tornato a Venezia, il Tiziano ebbe l'incarico onorevole di dipingere alcuni affreschi nella grande sala del Consiglio; e poco dopo gli venne conferito l'ufficio della *Senseria*, che gli dava un bello stipendio e l'obligo di fare il ritratto di ogni nuovo Doge di Venezia; ed egli, che campò fino a quasi cent' anni (dal 1477 al 1576) giunse a dipingere cinque Dogi!

Nella Pinacoteca del Vaticano esiste anzi uno di questi suoi ritratti, assai curioso, che rappresenta, di profilo, un vecchissimo Doge, in ricco manto di broccato d'oro, il quale porta in capo un semplice berretto bianco da notte o cuffia legato sotto al mento aguzzo! Il Tiziano lavorò molto in Venezia ed era giunto alla maturità del suo genio e della sua età, quando dipinse per l'altare maggiore della Chiesa dei Frari la sua celebre *Assunzione della Madonna*, opera meravigliosa per composizione e per colorito, e per la lumi-

La Vergine assunta in cielo

(TIZIANO)

Venezia - R. Accademia Belle Arti.

nosità del cielo ove si libra la figura ascendente della Vergine che sale verso Dio Padre circondata da una nube di graziosi piccoli angeli.

Un moderno critico d'arte, l'inglese Berenson, parlando di questo capo-lavoro del Tiziano, dice: « Nell'*Assunzione*, la Vergine sorge verso il cielo, non abbandonata nelle braccia degli angeli, ma sorretta dalla propria forza vitale e dal sentimento che l'universo le appartiene per legge naturale e che nulla può impedire o arrestare il suo incedere. Gli angeli che la circondano sembrano posti lì soltanto per cantare la vittoria di lei, quale essere umano, sul proprio ambiente mortale. Essi sono tante piccole gioie incarnate ed agiscono sul sistema nervoso dello spettatore nella stessa guisa che vi agisce l'estatico crescendo dell' orchestra al finale del *Parsifal* ».

Questo capolavoro non possiede forse il fascino ideale degli affreschi di Michelangelo, nè della *Madonna di S. Sisto* nè della *Trasfigurazione* di Raffaello, ma per contro, esso è vibrante di vita e di potenza di concetto, come, per esempio, nel gruppo degli Apostoli, i quali riuniti intorno al sepolcro vuoto, guardano la Madonna, che sale al cielo, esprimendo, con varii gesti di meraviglia o di adorazione, il loro individuale carattere. E ciò prova che se nei soggetti religiosi trattati dal pennello del Tiziano, non bisogna cercare il sentimento mistico e spirituale dei maestri toscani ed umbri, vi si trova però la raffigurazione vigorosa e reale della vita terrena in tutte le sue varie manifestazioni.

Esiste però un piccolo quadro di Tiziano ispirato ad un profondo e mistico senso di pietà; un *Ecce Homo* (Galleria Pitti) cioè una testa di Cristo incoronata di spine, dal viso grondante lagrime e sangue.

A quanto pare, egli dipinse questo quadro dopo aver veduto a Ferrara una testa di Cristo di Alberto Dürer, assai dura e secca, per provare che era ben possibile trattare tale soggetto con maggiore pastosità di colore e morbidezza di linee. Bellissima pure per sentimento è la sua Madonna addolorata (Uffizi) dal pallido volto solcato da lagrime, dalle palpebre arrossite dal pianto, dalle mani giunte in atto di dolore supremo e convulsivo.

Questi soggetti religiosi ci rivelano l'*anima* del Tiziano, e mostrano come un sentimento più profondo dominò talvolta in lui l'artista gaudente e voluttuoso.

***

Nel 1530, Tiziano, ormai cinquantenne, si recò a Bologna, ove allora si trovavano il Papa Clemente VII e l'Imperatore Carlo V. Egli dipinse due volte il ritratto di questo sovrano, dal quale fu generosamente rimunerato e creato Conte Palatino. Si racconta che Carlo V, andato un giorno a visitare il grande pittore nel suo studio, raccolse da terra un pennello che questo aveva lasciato cadere, dicendo:

— Tiziano è ben degno di essere servito da Cesare! —

Del resto, il Tiziano non sarà stato certo confuso di tale omaggio sovrano, perchè, oltre all'essere di nobile nascita, egli era ormai assuefatto a tutte le lodi e a tutte le adulazioni, quale principe della pittura. Nato, come si suol dire, sotto astro felice, egli fu l'artista gran-signore, ricco, onorato, un corteggiato (come lo furono Leonardo e Raffaello); e conobbe soltanto il lato ridente e soleggiato della vita, che riprodusse, difatti, lieta e sfolgorante di brio e di colore, nelle sue tele.

Ritrattista ed amico di sovrani e di altri personaggi, il Tiziano riceveva splendidamente nel suo magnifico palazzo sul Canale Grande, ove menava vita principesca e dava di continuo feste sontuose.

Tra i suoi amici più intimi erano il famigerato Pietro Aretino, (che si vantava di essere « l'amico di Tiziano ed il flagello dei Principi »), ed il geniale artista Sansovino.

Questa lieta triade di artisti buontemponi era inseparabile, e si riuniva quasi ogni sera a cena, in casa dell'uno o dell'altro. E spesso tra Tiziano e Pietro Aretino si scambiavano brevi biglietti d'invito per venire a gustare qualche ghiotta primizia, o qualche vino prelibato; come per esempio si rileva da questa letterina di Messer Pietro al suo « caro *compare* » Tiziano: « Un paio di fagiani e non so che altro, vi aspettano a cena; sicchè venite, acciocchè, dandoci continuamente ispasso, la vecchiaia, spia della morte, non gli

rapporti mai che noi siamo vecchi! ». E, alla sua volta, l'Aretino — grande scroccone! — non mancava mai ai frequenti e graditi inviti del suo « compare » Tiziano.

*
* *

Quantunque Roma fosse allora, (come lo è ora e lo sarà sempre), la mèta desiderata di ogni artista, il Tiziano non si era mai deciso di recarvisi fino ad età attempata. Ciò sarà dipeso forse dall'amore ch' egli portava a Venezia e che lo riteneva sulle rive della laguna; o forse dal soverchio lavoro, al quale non riusciva di riparare. Ma il fatto sta, ch'egli era già quasi vecchio, quando, finalmente, cedendo al ripetuto invito del suo amico, il Cardinale Bembo, si recò per la prima volta nella Città eterna, ove si trattenne pochi mesi e dipinse alcuni quadri e molti ritratti.

Ospite onorato del Papa, egli fu alloggiato al Vaticano, nel Belvedere, ove stabilì uno studio provvisorio. Il Vasari racconta la visita fatta da lui insieme con Michelangelo al Tiziano in Roma. Il grande pittore terminava allora il suo noto quadro mitologico rappresentante *Danaë* (1). I due visitatori lodarono molto, in presenza del pittore, quella bella figura nuda di donna; ma, appena usciti dallo studio, Michelangelo — critico terribile in fatto di disegno — osservò al Vasari: « ch' era un peccato che a Venezia non s' imparasse fino da principio a disegnare bene » e soggiunse, che se Tiziano fosse stato tanto bravo nel disegno quanto lo era nel colorito, egli avrebbe superato ogni altro pittore nel passato e nel presente.

Forse al grande maestro fiorentino non piaceva quel modo Tizianesco di sfumare il contorno delle figure, invece di dargli quella precisione netta, e talvolta anche secca, di linea, propria della scuola toscana.

In ogni modo, il Tiziano diede una splendida smentita a quella critica severa, nei suoi capolavori: *La Crocifissione di S. Pietro,* ed *Il Martirio di S. Lorenzo,* nonchè nelle sue numerose figure nude, e più specialmente nei suoi ritratti,

(1) Ora nella Galleria Reale di Madrid.

notevoli per un vigore di disegno e per una forza di espressione, che il vecchio artista-scrittore Sir Joshua Reynolds denominò felicemente « *dignità senatoria* ».

Questa nota caratteristica di dignità senatoriale, apparisce specialmente nel bel ritratto che Tiziano dipinse di sè medesimo, e che trovasi nella sala dei pittori agli Uffizi. Egli vi si è rappresentato già attempato, ma ancora d'aspetto florido e robusto; l'occhio è penetrante e vivace, la bocca ha una piega un po' ironica sotto il velo dell'ampia e fluente barba bianca; sull'alta fronte serena posa un piccolo berretto di velluto nero; la sua attitudine è quella dell'artista che osserva e studia un modello davanti a sè. La sua naturale nobiltà e fierezza si rivelano nella posa eretta del busto, e nell'occhio scintillante ed imperioso. Egli è vestito di velluto nero con ricca pelliccia, ed ha intorno al collo una catena d'oro massiccia con medaglia appesavi, dono imperiale. Tiziano si ritrasse ancora sotto le sembianze di San Giuseppe nel grazioso gruppo della *Sacra Famiglia*, pittura conservata nella Galleria Uffizi.

A pochi passi da questo ritratto del Tiziano, pende sulla stessa parete quello del divino Leonardo, che già vi descrissi; ed è interessante notare il contrasto che offrono quelle due teste, sebbene in alcuni particolari, come nella lunga barba, nell'aria di distinzione e di nobiltà, nell'età matura, si rassomiglino: nel ritratto del Tiziano si rivela con l'artista, l'uomo pratico e furbesco, il buontempone, il maestro imperioso ed irascibile; in quello di Leonardo spicca, invece, il grande ispiratore, il mistico sognatore, rapito nelle sue visioni del bello sovrannaturale e poco curante delle cose materiali.

Difatti Tiziano dipinse la vita come la *vedeva* e la godeva; Leonardo come la *sognava!*.... Un abisso di pensiero e di sentimento separò perciò i due sommi artisti!

Dopo quel breve soggiorno a Roma ove egli dipinse numerosi ritratti di « belle dame e di signori di gran nome »,

come dice il Vasari, Tiziano fece ritorno alla sua cara Venezia per non più lasciarla, salvo a rari intervalli per recarsi alle Corti di Urbino e Ferrara, o per fare qualche breve visita estiva a Pieve di Cadore, suo paese nativo.

L' operosità del grande pittore fu istancabile fino ad età tarda. Il Vasari che gli fece una seconda visita a Venezia, racconta di averlo trovato nel suo studio e « benchè vecchissimo, ancora coi pennelli in mano ». Difatti egli lavorò fino all' ultimo, quantunque la mano e la vista alquanto indebolite lo tradissero ogni tanto. Si narra, difatti, che avendo dipinto un'*Annunciazione*, non molto bella, alcuni artisti-critici misero in dubbio che quell' opera imperfetta potesse provenire dal suo celebre pennello. Allora Tiziano, con la sua solita imperiosa fierezza, firmò la tela: — *Titianus fecit, fecit!*

L' ultima opera del Maestro fu una *Pietà* che lasciò incompiuta, quando, alla fine, la morte si ricordò di lui e lo rapì alla grave età di novantanove anni! Egli morì di peste, terribile morbo che infierì a Venezia nel 1576. Poco prima di lui erano morti i suoi due figli prediletti (1), Pomponio suo scolaro e compagno costante, che fu anch' esso valente pittore, e Lavinia che tanto amò e così spesso ritrasse nei suoi quadri. Difatti nella bellissima *Flora* (Uffizi) sono riprodotte, credisi, le leggiadre sembianze di Lavinia; e, così, nella bella giovane bionda, in abito di broccato rosso, che porta un piatto colmo di frutti, della R. Galleria di Berlino.

I quadri del Tiziano sono numerosissimi e sparsi per tutte le gallerie dell' Europa, e più specialmente in quella reale di Madrid. Ma, per giudicare bene la sua opera meravigliosa, occorre vederla e gustarla a Venezia, là ove essa nacque spontanea e rigogliosa come qualche splendido fiore, dal sole, dalla luce, dal colore variato che inondano le rive ridenti e le strette *calli* della Città della laguna.

(1) Egli ne ebbe quattro.

Tiziano nella sua *prima* maniera, che durò poco, si ispirò a quella del maestro Giovanni Bellini: nella sua *seconda*, allo stile più largo di Giorgione; ma, poi, emancipandosi da ogni imitazione, non copiò più alcuno, ispirandosi unicamente alle bellezze della natura. Egli ebbe il sentimento ellenico della bellezza e lo trasfuse nella composizione magistrale dei suoi quadri e nell'espressione delle sue figure.

Geloso della sua arte, egli non ebbe voglia nè forse pazienza di insegnarla ad altri; perciò i suoi scolari furono pochi, sebbene numerosi i suoi imitatori. Impaziente ed intollerante, scacciò dal suo studio i suoi tre migliori discepoli, il Tintoretto, Pordenone e Paris Bordone. Si dice che, quando usciva, egli usava di lasciare aperto lo studio, affinchè, nella sua assenza, i giovani potessero vedere e, magari, copiare i suoi quadri. Talvolta egli comprava quelle copie, e dopo averle ritoccate, le metteva in vendita; poichè il grande pittore non mancava di un senso assai pratico e utilitario della vita!

Egli fu sopra tutto meraviglioso ritrattista. Le sue figure sembrano muoversi e parlare; come quella di Pietro Aretino (1), dalle cui labbra sardoniche sembra uscire il frizzo mordace; e quelle di Filippo II, del Duca e della Duchessa di Urbino (2): il Duca, piccolo, bruno, magro e nervoso, dal gesto energico e marziale, chiuso nella sua nera e lucida armatura; e per contrasto a lui, la Duchessa serena e matronale, gran dama, dalle bianche mani, seduta presso un tavolo col suo cagnolino in grembo. Tiziano dipinse altre due volte la Duchessa Leonora, quando essa era nel fiore della sua celebre bellezza, sotto le sembianze della Venere ignuda (Uffizi) e nel quadro detto *La Bella* conservato nella Galleria Pitti. Bellissimo è pure il ritratto della madre di lei, la bella Isabella Gonzaga, Marchesa di Mantova.

Intorno al modo di dipingere del Tiziano, un vecchio critico e biografo, Mario Boschini, nel suo curioso libro *Nella miniera della pittura veneziana,* racconta alcuni interessanti particolari ch'egli stesso raccolse dalla bocca di

---

(1) Galleria Pitti.

(2) Uffizi.

La Flora

(TIZIANO)

Firenze - Galleria Uffizi.

Jacopo Palma il giovane, il quale aveva spesso veduto ed osservato il grande maestro all' opera. Egli dice: « Tiziano abbozzava i suoi quadri con una massa di colori per far *letto* o base a ciò che voleva rappresentarvi; poi dava dei colpi risoluti con pennellate massiccie di colori, alle volte d' uno striscio di terra rossa schietta, che gli serviva per mezza tinta; altre volte con una pennellata di biacca con lo stesso pennello tinto di rosso, di nero e di giallo formava il rilievo di un chiaro, e così, faceva comparire con quattro pennellate la promessa di una rara figura. Dopo aver formato questi preziosi fondamenti, egli rivolgeva i quadri al muro ed ivi li lasciava alle volte qualche mese senza vederli; e quando poi di nuovo vi voleva applicare i pennelli, con vigorosa osservanza li osservava, come se fossero stati suoi capitali nemici per vedere se in loro poteva trovar difetto, e scoprendo alcuna cosa che non concordasse al delicato suo intendimento, come chirurgo benefico, medicava l'infermo ». Nei tocchi finali, pare che il grande Maestro lavorasse « più coi diti che con pennelli ». Come si vede, il metodo di dipingere del Tiziano era quasi *moderno*, per così dire, e ben diverso dalla paziente minuzia dei più antichi pittori.

Anche come paesaggista il Tiziano fu insuperabile. Fin a quel tempo, i pittori veneti avevano considerato il paesaggio solo come accessorio o sfondo, più o meno convenzionale, alle loro figure di Madonne o di santi; ma il Tiziano lo studiò in sè e per sè. Il critico d' arte Ruskin, parlando dal Tiziano dice: « egli studiò con scienza il paesaggio e seppe renderne ogni particolare con scrupolosa fedeltà botanica ».

Un bell' esempio del modo con cui egli trattava il paesaggio, si trova nel suo bellissimo quadro allegorico intitolato *L' Amor sacro e l' Amor profano* (galleria Villa Borghese, Roma), ove le due leggiadre figure di donne, l' una nuda e l' altra riccamente vestita, siedono presso una fresca fonte, in mezzo a boschi e giardini; ed un grazioso piccolo amorino, con la manina grassoccia, si trastulla nella chiara onda.

Quantunque Tiziano abbia dipinto molti quadri religiosi, egli si rivelò ancora più grande nei soggetti profani, in ispecie

mitologici, come nel *Bacco ed Arianna* (Londra), nelle sue *Veneri*, nell' *Educazione di Cupido* ed altri ancora. Meravigliose per forma e per colorito sono alcune sue figure di donna, come per esempio *la Bella, la Flora, la Salome*, e la famosa *Maddalena* (della galleria Pitti) dalla splendida chioma biondo-oro ondulata, che scende a coprirle il busto e le spalle, quale aureo e serico manto regale. I suoi begli occhi pieni di lagrime sono rivolti al cielo, le sue mani sono giunte sul formoso petto; ma essa è ancora troppo bella, troppo fremente di vita, per convincerci della sua santità o del suo sincero pentimento! Non mai fu dipinta una S. Maria Maddalena meno ascetica o più provocante; ed è probabile che l'originale modello sia stata qualche leggiadra ed allegra Veneziana, amica del pittore.

Gli scolari più noti di Tiziano furono: il Tintoretto, Paris Bordone, Mario Vecellio suo nipote soprannominato *Tizianello*. Numerosa poi la schiera dei suoi imitatori, tra i quali i meglio conosciuti, il Pordenone, Andrea Schiavone, Alessandro Bonvicino detto il *Moretto* di Brescia, e Bonifazio Veronese.

XLII.

SEBASTIANO DEL PIOMBO

(1485-1547)

Scolaro di Giorgione — Pittura e musica — Prima gioventù a Venezia — È condotto a Roma da Agostino Chigi. — Lavora alla Farnesina — Sua amicizia con Michelangelo — Rivalità — Sue pitture a Roma — Suoi ritratti — La sua lentezza nel dipingere — Egli diventa Frate del Piombo — *Cede alla naturale sua indolenza — Vita beata — Amici buontemponi — Ragionamenti filosofici di Fra Sebastiano — Sua morte — Funerale « senza cerimonie ».*

SEBASTIANO LUCIANO

(DETTO FRATE DEL PIOMBO).

(1485-1547).

Sebastiano Luciano (in seguito soprannominato *Frate del Piombo*) è da annoverarsi tra i più noti pittori veneziani, quantunque abbia trascorso fuori di patria, a Roma, quasi tutta la sua vita.

Celebre sopra tutto per la ricchezza della sua tavolozza, egli fu scolaro di Giovanni Bellini e studiò poi sotto il Giorgione del quale divenne imitatore perfetto, in ispecie nel colore vivace dei suoi quadri.

Egli passò la sua gioventù a Venezia, ove non solo studiava pittura ma anche musica, per la quale arte era appassionato; ed è probabile che questa simpatia di gusti abbia giovato ad unirlo maggiormente in amicizia col suo maestro Giorgione.

Difatti, come il Giorgione, anche Sebastiano preferiva tra gli istrumenti musicali il liuto; e la sua bravura nel suonarlo, faceva molto ricercare la sua compagnia dai patrizi veneti, così amanti di suono e di canto. È supponibile che, essendo anch'esso, come il suo maestro, di umore socievole e di bella presenza, sia spesso stato invitato, insieme con Giorgione, alle splendide feste date negli aristocratici palazzi veneti.

Sarà stato forse in qualche brillante riunione che il giovane Sebastiano, già pittore noto nella sua città nativa, per il suo bellissimo quadro di *S. Crisostomo*, (1) avrà incon-

---

(1) Questo quadro, il capo-lavoro del suo primo periodo a Venezia, e che trovasi sull'altare maggiore di S. Giovanni Crisostomo, rappresenta il patrono di quella chiesa circondato da altri santi. Bellissimo nel colorito, questo dipinto è pure famoso per il gruppo delle tre donne a sinistra, mirabile per grazia e naturalezza.

trato il ricco banchiere senese, Agostino Chigi, quello stesso generoso Mecenate che già conosciamo come amico e protettore del Sodoma, di Raffaello e di tanti altri artisti di quel tempo.

Senza essere egli stesso pittore, Agostino Chigi, aveva in arte un gusto finissimo ed un intuito meraviglioso; egli sapeva scoprire il genio in erba; ed avendo visto che in Sebastiano vi era la stoffa di un valente pittore, e piacendogli anche lo spirito allegro e faceto del giovane, volle condurlo seco a Roma. Sebastiano accettò di gran cuore l'offerta generosa, e come dice il Vasari: « non fu gran fatica condurre Bastiano a Roma, perchè sapendo egli quanto quella patria comune sia sempre stata aiutatrice de' begl'ingegni, vi andò più che volontieri ».

Giunto nella Città Eterna, il giovane pittore si trovò difatti come nel suo ambiente naturale, tanto Roma, *caput mundi*, parla nel suo muto ma eloquente linguaggio all'anima dell'artista! Questa muta eloquenza intese bene un grande Poeta, quando esclamò:

O fior d'ogni Cittâ, donna del mondo,
O degna, imperiosa monarchia!

Per ordine del Chigi, egli si mise a lavorare nella Farnesina; e in quella stessa sala terrena ove Raffaello aveva allora terminato di dipingere il *Trionfo di Galatea*, Sebastiano frescò alcuni paesaggi ed una gigantesca figura di *Polifemo*.

Quel suo stile veneziano, dai ricchi colori, dalla forma perfetta, larga e pastosa, sembrò nuovo e piacque ai Romani, e Sebastiano divenne in breve il pittore di moda, tanto più perchè era valente ritrattista.

Era quello il periodo aureo della pittura a Roma, perchè, come già sapete, vi dipingevano Michelangelo, Raffaello, il senese Baldassarre Perruzzi e molti altri ancora. Il giovane veneziano ebbe così bell'agio di conoscere molte celebrità artistiche, e la rara fortuna di essere preso in grazia dai due grandi rivali Michelangelo e Raffaello; ed egli, ammirandone egualmente il genio, seppe rimanere amico di tutti e due,

perchè come dice Vasari, « essendo Sebastiano di squisito giudizio, conosceva appunto il valore di ciascuno ».

È probabile che la sua ammirazione per Michelangelo fosse maggiore, perchè egli incominciò ad imitare il colorito più sobrio del grande maestro, come lo provano i suoi dipinti successivi eseguiti a Roma.

In quel tempo la rivalità tra quei due giganti della pittura essendo giunta al colmo e mutata in aperta inimicizia, Michelangelo pensò di servirsi di Sebastiano per umiliare Raffaello; perciò presolo sotto la sua protezione, correggendo il disegno dei suoi quadri e lodandolo di continuo in pubblico, lo fece ben presto salire in gran fama a Roma. E poichè Raffaello aveva avuto la commissione di dipingere la *Trasfigurazione*, Michelangelo suggerì a Sebastiano di dipingere un quadro delle stesse dimensioni, cioè la *Risurrezione di Lazzaro*, e lo aiutò in quanto alla composizione ed al disegno.

Sebastiano seppe fare onore a sè stesso e al suo grande Maestro ed amico, in modo che quando i due quadri, quello di Raffaello e quello di Sebastiano, furono esposti, vennero giudicati egualmente perfetti, ed il colorito dell' ultimo superiore all'altro! (1)

È caratteristico dell' indole gentile e dolce di Raffaello, che quando egli venne a sapere le mene segrete di Michelangelo contro di lui, egli dichiarò serenamente d'essere felice che quel gran maestro lo onorasse al punto da degnare, per mezzo di Sebastiano, di misurarsi in duello artistico con lui!

I primi anni della vita del pittore veneziano a Roma furono fecondi di lavoro. Egli dipinse in S. Pietro in Montorio un bel *S. Sebastiano*; nella chiesa di S. Maria del Popolo, frescò una cappella per il Chigi che voleva essere ivi sepolto; e dipinse anche nella chiesa della Pace, che

(1) Tale giudizio non è stato però avvalorato dalla più intelligente critica odierna!

Raffaello aveva già ornata delle sue famose *Sibille.* A Viterbo pure dipinse una grandiosa *Pietà* per la chiesa di San Francesco, ora conservata nel Museo Comunale.

Ma Sebastiano era lento e pigro nel lavoro. Il Vasari dice: « quest'uomo aveva tanto piacere in stare ghiribizzando e ragionare, che si tratteneva i giorni interi per non lavorare ». A prova di questa sua svogliatezza, si racconta che essendo stato incaricato da un gentiluomo senese di dipingere un affresco nella Chiesa della Pace, egli mise tanto tempo a compiere quell' opera, da far disperare i poveri frati, scontenti di avere la loro chiesa sempre ingombrata di palchi e di travi. Però quando l'affresco, finalmente terminato, venne scoperto, essi rimasero compensati della loro lunga pazienza, perchè fu giudicato un capo-lavoro.

Sebastiano del Piombo fu sopra tutto valente ritrattista, e preferiva questo ramo dell'arte ad ogni altro, forse, perchè gli costava meno fatica.

Egli dipinse un gran numero di celebri personaggi, tra i quali: due Papi, Marcantonio Colonna, la famosa poetessa Vittoria Colonna, il celebre Pietro Aretino, (1) Anton Francesco degli Albizzi, e molti altri ancora.

Ma il suo capo-lavoro in genere di ritratti fu quello della bellissima *Giulia Gonzaga*, marchesa di Mantova, tanto celebre per spirito e per coltura quanto per leggiadria. Questo ritratto venne comandato al pittore dal Cardinale Ippolito de' Medici, il quale era innamorato della bella dama, e, volendo possederne l'effigie, mandò apposta l'artista a Mantova, accompagnato da quattro soldati a cavallo. Quel quadro passato poi in possesso del re Francesco I di Francia, si trova ora a Parigi. Un altro noto ritratto femminile di Sebastiano ammirasi nella *Tribuna* agli Uffizi, e rappresenta una bella donna bruna, dalle braccia e mani ben tornite, dalle formose spalle mezzo coperte da una ricca pelliccia. Questo ritratto fu per molto tempo creduto quello della *Fornarina* ed attribuito al pennello di Raffaello.

---

(1) Notevole in questo ritratto dell' Aretino è il modo nel quale il pittore ha trattato le diverse sfumature del nero nel vestiario.

***

Mentre che Sebastiano dipingeva a Roma, ove, per la generosità del Chigi, menava vita agiata, gli venne conferito dal Papa l' *Ufficio del Piombo* assai da lui ambito, e che, essendo dignità della Curia Vaticana, lo obbligava a rivestire l' abito monacale.

Così egli divenne *Fra Sebastiano del Piombo;* ma poichè, come dice il proverbio *l'abito non fa il monaco*, quest' onorificenza semi-religiosa non lo distolse dal suo modo allegro di vivere; anzi, se dobbiamo credere al Vasari, d'allora in poi, cedendo più che mai alla sua naturale indolenza, alla dolcezza di una vita comoda ed agiata, godendosi la sua buona paga e pensando solo a mangiare bene e bere meglio, si curò poco più dell' arte: « perchè vedendosi avere il modo di potere soddisfare alle sue voglie, senza colpo di pennello, se ne stava riposando, e le male spese notti ed i giorni affaticati ristorava con gli agi e con le entrate; e quando pure aveva a fare una cosa, si riduceva al lavoro con una passione, che pareva andasse alla morte ».

E qui il vecchio biografo, divaga per fare un savio rilievo sulla « poca prudenza umana », che ci fa spesso desiderare ciò che è contrario al nostro bene; e dimostra difatti come questo impiego lucroso, tanto bramato e poi ottenuto da Sebastiano « fu cagione che egli di sollecito ed industrioso, divenisse infigardo e negligentissimo » nella sua arte.

Fra Sebastiano scuoteva però di tanto in tanto il suo letargo, per compiacere ai suoi amici ed ammiratori, e dipingere con un metodo nuovo, da lui inventato, bellissimi quadri su grandi lastre di pietra o marmo, che poi incorniciava con piccole pietre lucide in modo assai vago e grazioso. Ma, come è facile capire, queste pitture — finissime in quanto al colorito ed all'esecuzione — erano però pesanti ed incomode a trasportarsi. Nonostante egli si compiaceva tanto di questa sua bella trovata, che « aveva opinione che le cose sue non si potessero con verun prezzo pagare! »

Con tanta buona opinione di sè e delle sue opere, Fra Sebastiano era divenuto anche arrogante e pretendeva det-

tare legge a chi ne sapeva assai più di lui, a Michelangelo, nientedimeno! E così si rese nemico quel grand' uomo. Poichè Michelangelo dovendo dipingere nella Cappella Sistina il suo famoso *Giudizio finale*, voleva (contrariamente al desiderio del Papa, consigliato da Sebastiano) eseguire quella pittura a *fresco* e non a olio, metodo ch'egli sdegnosamente denominava « arte da donna » soggiungendo con una sferzata all'indirizzo di Fra Sebastiano « e da persone agiate ed infingarde, come Fra Bastiano del Piombo ». E quantunque Michelangelo abbia finito coll' averla vinta, secondo il solito, egli non perdonò mai quell' officiosa intrusione nel proprio campo del suo ex-discepolo ed amico, e gliene serbò rancore finchè visse.

Fatto vecchio, Fra Sebastiano del Piombo si ritirò a vivere in una casa che si era costruita presso la Piazza del Popolo, e lì se ne stava beato, grasso ed ozioso, occupandosi soltanto dei piaceri della tavola e di procurarsi « i migliori vini » e le più squisite primizie, tenendo conto più della vita che dell' arte. Spesso riuniva alla sua mensa alcuni amici buontemponi come lui e tra questi, il celebre Francesco Berni poeta satirico fiorentino, dal quale avendo ricevuto un sonetto burlesco, Sebastiano gli rispose con un altro che incominciava:

« Com' io ebbi, la vostra, signor mio »

e terminava così:

« Io vi dico e giuro, e certo siate
Ch' io non farei per me quel che per voi;
E non m' abbiate a schifo come frate:
Comandatemi... e poi fate da voi! »

Come si vede, sebbene mediocre poeta, Fra Sebastiano era però un vecchietto d' umore gioviale e faceto. Quando veniva poi rimproverato dagli amici per la sua indolenza nel dipingere, egli usava rispondere: « Ora che io ho il modo

di vivere, non vo' far nulla, perchè sono oggi al mondo ingegni che fanno in due mesi quello che io solevo fare in due anni, e credo s'io vivo molto, che, ben presto, si vedrà dipinto ogni cosa! »

Egli morì nel 1547, all'età di sessantadue anni e fu sepolto nella Chiesa del Popolo. Lasciò ordine che il suo corpo fosse portato all'ultima dimora, senza pompa, « nè cerimonie di preti o di frati o spese di lumi » e che il denaro che avrebbe dovuto servire al funerale fosse dato invece ai poveri.

Egli lasciò pochi scolari, all'eccezione di Camillo Bagazotto di Camerino, non avendo mai avuto pazienza di insegnare, e come dice il Vasari, i giovani discepoli fecero poco profitto con lui, perchè dall'esempio suo imparavano piuttosto a godere la vita che a lavorare! Evidentemente, il bravo Fra Sebastiano si era scordato che siamo al mondo soltanto per operare, chi coll'intelletto e chi con le mani, secondo l'individuale capacità di ognuno!

XLIII.

JACOPO ROBUSTI

(DETTO IL TINTORETTO)

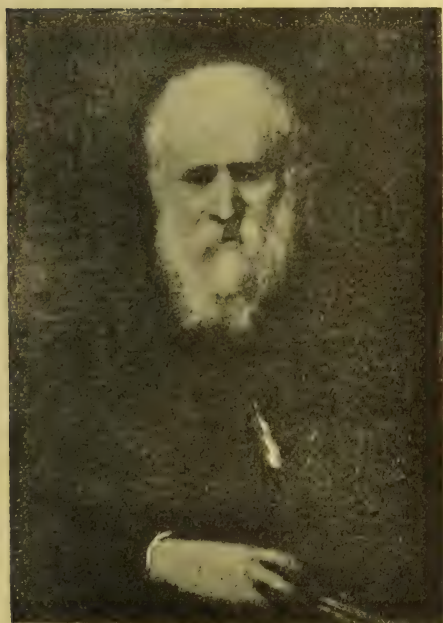
(1519-1594)

L'umile nascita del Tintoretto — Primi scarabocchi nella tintoria paterna — Studia sotto il Tiziano — Scacciato dallo studio del Maestro, mette su bottega *per conto proprio — Un cartellone ad uso* rèclame *— Popolarità del Tintoretto — Sua prodigiosa operosità — La* Tansa del Tentoretto *— Sua furia nel lavoro, aneddoti in proposito — Alcune sue opere — Le caratteristiche del suo stile — « Un terribile cervello! » — Il ritratto del Tintoretto — Sua figlia Marietta — Sua morte.*

Alcune notizie intorno a Jacopo Bassano.

JACOPO ROBUSTI

(DETTO IL TINTORETTO)

(1519-1594).

Autoritratto di Iacopo Robusti
(detto il *Tintoretto*).

Firenze - (*Uffizi*).

Iacopo Robusti, soprannominato il *Tintoretto* dal mestiere di tintore del padre, fu uno di quei poderosi ingegni che nascono talvolta dal popolo e sembrano trarne tutta la forza rozza, ma vitale.

Meno abile colorista del Tiziano, lo superò nell'arditezza del concetto e nella potenza del disegno. Sommo maestro del chiaroscuro e dello scorcio audace, egli fu il vero *Michelangelo* della pittura Veneziana.

Avendo di buon' ora rivelato il nascente ingegno, imbrattando i muri della paterna tintoria con tutti quei colori che si trovava sotto mano, il giovanetto venne mandato a studiare pittura nell'accademia del Tiziano. Ivi trascorse alcun tempo ed approfittò così bene del parco insegnamento che il grande

maestro si degnava d'impartire a' suoi scolari, che giunse in fine a destare la gelosia dello stesso Tiziano, il quale lo scacciò dal suo studio, come ne aveva già allontanato Paris Bordone ed il Pordenone.

Il giovane artista non si perse però di animo; poco più che ventenne, egli era in quell'età felice quando la fiducia in sè e nell'avvenire è grande, e la speranza viva. Di più, egli possedeva quella certezza di vincere, che conferisce il genio.

Invece di seguire servilmente, come tanti altri imitatori, le orme del Tiziano, egli decise, fin d'allora, di crearsi uno stile nuovo ed originale, e di divenire in pittura l'apostolo del *realismo*. Con tale ideale davanti a sè, il giovane Tintoretto seguitò a studiare con passione per rendersi perfetto disegnatore. A quello scopo egli lavorava giorno e notte, copiava gessi ricavati da statue antiche e dalle sculture moderne di Michelangelo; faceva studî profondi di anatomia e di chiaroscuro, ed in breve tempo si rese padrone assoluto della matita come del pennello. Quando poi si sentì ben sicuro di sè, mise su studio per conto proprio ed inchiodò sopra la porta un gran cartellone, ove dipinse in lettere colossali il seguente avviso:

Il disegno di Michelangelo e il colorito del Tiziano!

Quel cartellone, ad uso *rèclame*, non era certo... modesto, ma mostrava una balda audacia giovanile che non dispiacque; e poichè la *frasca*, per così dire, prometteva il vino buono, la gente incominciò a frequentare la *bottega* del Tintoretto per dargli commissioni di quadri e di ritratti.

La pittura era allora la passione predominante dei Veneziani; e ogni ricco cittadino voleva la propria casa ornata dei dipinti di qualche valente maestro.

Il principe dei pittori, l'aristocratico Tiziano, sempre occupato a lavorare per sovrani e per alti personaggi stranieri, non degnava prestare il suo illustre pennello ad umili commissioni, che, invece, il giovane e democratico suo exscolaro era ben lieto di accettare.

Così al Tintoretto, divenuto popolare, il lavoro non mancava mai, ed egli avrebbe potuto arricchirsi in poco tempo; se la sua passione per l'arte non gli avesse fatto persino disprezzare il guadagno.

Simile al Ghirlandaio, che dichiarò ch' egli avrebbe voluto dipingere tutto il circuito delle mura di Firenze, così il Tintoretto portava tant' ardore al lavoro, che gli sarebbe piaciuto di riempire tutta Venezia dei suoi dipinti! Spesso, difatti, per solo amore dell' arte, egli prestava la sua opera gratis, pur di avere spazio e luogo adatto per sbizzarrire la sua feconda immaginazione.

Avendo saputo che il Priore di S. Maria dell' Orto voleva far dipingere la sua chiesa, Tintoretto si offerse di eseguire quel lavoro senza essere retribuito, purchè gli venissero forniti i colori e le tele; ed in breve tempo vi dipinse quattro colossali quadri, tra i quali, *Il miracolo di S. Agnese*, un suo capo-lavoro.

In questa medesima chiesa, egli dipinse poi, per diciasette anni di seguito, tre grandi quadri all' anno per la somma annua di cento ducati che venne segnata nei registri, in gergo veneziano, come la *Tansa del Tentoretto.*

Un altro esempio della grande facilità e della furia ch' egli metteva nel lavoro, ci vien dato dal Vasari, il quale racconta come la Compagnia di S. Rocco volendo far dipingere il palco della grande sala della loro *Scuola*, bandì un concorso tra i pittori veneziani, promettendo di affidare l' opera a chi di loro avrebbe presentato il più bel disegno.

Mentre che gli altri artisti preparavano i loro disegni, il Tintoretto, avendo preso la misura del palco, dipinse in pochi giorni una grande tela e poi segretamente la fece inchiodare sul soffitto. Ma sentiamo il Vasari, che nel suo antiquato stile, racconta così bene il fatto: « Onde, ragunatasi una mattina la compagnia per vedere i detti disegni e risolversi, trovarono che il Tintoretto aveva finito l' opera del tutto e postala al luogo suo. Perchè, adirandosi con esso lui, e dicendo che avevano chiesto disegni e non datogli a far l'opera, egli rispose loro che quello era il suo modo di disegnare, che non sapeva far altrimenti e che, finalmente, se non volevano pagargli l' opera e le sue fatiche, che le donava loro ; e così dicendo, ancorchè avesse molte contrarietà, fece tanto, che l' opera è ancora nel medesimo luogo ».

La fecondità di fantasia e la rapidità di esecuzione di questo pittore erano invero fenomenali e destavano la meraviglia e la gelosia non solo del Tiziano, ma di tutti gli altri artisti di Venezia, costretti, loro malgrado, a riconoscere quel nuovo genio creatore. Nello spazio di quarant'anni tutta Venezia fu piena delle sue enormi tele che ancora ammiransi nel palazzo Ducale, nel palazzo Reale, nell'Accademia e nelle numerose chiese, alcune delle quali, come S. Maria dell'Orto e S. Rocco, sono vere e proprie *gallerie* delle opere del Tintoretto!

Alla *Scuola di S. Rocco* trovasi la celebre *Crocifissione*, così vasta nelle sue proporzioni e così drammatica nella sua composizione, che, nel mirarla, sembra di assistere alla vera truce scena, oppure ad un grandioso spettacolo teatrale.

E lo stesso effetto produce anche l'altro non meno famoso quadro, (a S. Maria dell'Orto) del *Giudizio finale*, soggetto che il Tintoretto ha trattato in modo Dantesco nel sentimento e Michelangiolesco nell'esecuzione. In questa tela imponente per la sua « terribilità », il pittore ha voluto interpretare con tragico verismo il verso biblico che dice: « *la terra ed il mare renderanno i loro morti.* » ed ha rappresentato le pallide larve che, penosamente, risorgono dalla profondità della terra e del mare. Perfino l'aria è piena di questa « densa polvere di anime portate dal grande turbine dei quattro venti davanti al trono del Giudice supremo », come dice Ruskin, il quale scrisse belle pagine su questo capo-lavoro del grande Veneziano.

Abbiamo già veduto nei capitoli precedenti, come altri pittori quali l'Orcagna, il Signorelli, e Michelangelo, trattarono questo terribile soggetto; ma il Tintoretto rivaleggiò con tutti nella vastità e nella poesia del concetto.

Il critico inglese Berenson, parlando del Tintoretto si esprime così: « Fu la grande maestria ch'egli possedeva nel trattare la luce e l'ombra, che fece sì che il Tintoretto profuse nei suoi quadri tutta quella poesia che aveva nell'anima. Difatti, il sentimento che ravviva la maggiore parte dei suoi lavori nella scuola di S. Rocco dipende appunto dalla sapiente distribuzione della luce e del colore. Non è

forse la luce che trasforma quelle deserte solitudini, ove siedono le due Marie, in un fatato e visionario paese sognato dai poeti nei loro momenti di più felice ispirazione? Non sono pure la luce ed il colore, (quell'oscurità glaciale della sera avviluppante, come in un sudario, la bianco-vestita figura in rassegnato atteggiamento davanti al giudice), che dànno al quadro *Il Cristo davanti a Pilato*, un così magico e sublime fascino? »

Il Tintoretto fu un' artista sovra tutto *personale*, ed egli espresse il suo sentimento appassionato ed originale per mezzo di una grandiosità pittorica talvolta mistica e sublime, talvolta, invece, realistica e drammatica.

Nessun pittore seppe, difatti, meglio di lui rendere con drammatico effetto una tragica scena, o rappresentare con maggiore efficacia una moltitudine di figure che si muovono e gesticolano in preda a qualche viva emozione come, per esempio, nel suo celebre *Miracolo di Marco*, ove il popolo, col movimento unito e violento della marea che sale, si affolla rumoreggiante intorno allo schiavo, che, pronto ad essere giustiziato, viene miracolosamente salvato dall' intervento del santo.

L'energia del movimento, (che spesso degenera in violenza) i forti contrasti di luce e di ombra, gli scorci arditi: ecco i caratteri speciali della maniera del Tintoretto, che fu un vero gigante dell' arte.

Ma se nelle sue creazioni colossali, egli si mostrò talvolta rude fino alla violenza, si rivelò spesso di una finezza ed intuizione di sentimento poetico che ragggiunse il sublime, come appunto nel suo *Cristo davanti Pilato*, ove la sola bianco-vestita figura di Cristo, la testa incoronata di spine, le mani legate, si stacca tragica ed isolata, nell'imbrunire, sul fondo di un cielo sparso di nubi oscure.

Grande ricercatore dell'effetto drammatico e decorativo, il Tintoretto si valse molto della luce viva o dell' ombra oscura, delle grandi masse aeree soleggiate e nuvolose, per dare l'intonazione lieta o triste ai suoi quadri ed accentuarne il sentimento. Figlio del popolo e della natura, nemico del classicismo, egli dipinse le sue scene bibliche sotto un aspetto *moderno*, e i personaggi sacri sotto il costume dei

patrizi o dei popolani Veneziani (1), ciò che diede una nota viva ai soggetti vecchi.

Secondo il parere di molti critici, egli fu un genio ineguale, cioè non sempre all' altezza della propria fama; perchè, nel suo desiderio di far molto e presto, egli tirava via, come si suol dire, e spesso abbozzava soltanto il lavoro o lo lasciava incompleto.

Il Vasari si mostrò assai severo per questo grande maestro, il quale forse, nella propria meticolosità di mediocre artista, non potè intendere o apprezzare; egli biasima « la negligenza » del Tintoretto e lo chiama « il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura » e delle sue pitture dice che alcune « sembrano dipinte da burla ».

Ma in oggi, che ricerchiamo nella pittura non solo la forma, la finitezza, il colore, ma anche, e sopratutto l'*idea* ed il *sentimento*, il Tintoretto, grande mago della pittura veneziana, è da noi apprezzato, ed ammirato al suo giusto valore.

Come tutti i grandi maestri veneti, anche il Tintoretto fu valente ritrattista. I suoi ritratti non posseggono forse la finitezza di tocco, la « dignità senatoria » di quelli del Tiziano, nè la pastosità o il colore soave dei quadri del Giorgione; ma sono veraci e vigorose rappresentazioni — spesso abbozzi più che quadri finiti — ove, in poche energiche pennellate, è dato con tocco magistrale il *carattere* della persona.

L'autoritratto del Tintoretto agli Uffizi, che è dipinto in tal modo sommario, rappresenta un uomo attempato, d'aspetto forte e ruvido, dalle fattezze pronunziate ed irregolari. L'occhio che scintilla nero sotto all'ispido ciglio è pieno ancora di fuoco giovanile, sebbene la folta chioma e la barba siano già grigie. Il viso è solcato da rughe e rivela nella sua malinconica espressione, le amarezze provate nella lunga vita di lotta e di lavoro.

(1) La ricchezza dei costumi veneti si vede nella sua bella tela, l'*Adultera* conservata nella Galleria Corcini — Roma. Anche in questo quadro è da osservarsi l'effetto drammatico della figura della donna accusata, che si stacca, isolata e tragica, sul fondo aereo e spazioso di una vasta sala, ove siedono i suoi giudici.

Il Miracolo di S. Marco

(JACOPO ROBUSTI detto IL TINTORETTO)

Venezia.

Poichè la vita non fu dolce per il Tintoretto; egli ebbe a lottare prima contro l'umile nascita e la povertà, poi contro la gelosia e l'inimicizia del Tiziano e degli altri artisti veneziani. La sua vecchiaia fu rattristata in fine dalla morte della sua figlia Marietta che adorava. Essa era così valente ritrattista che venne invitata da vari sovrani stranieri a recarsi alle loro corti; ma essa rifiutò sempre di lasciare il vecchio padre, del quale era la scolara e la compagna amorosa; morì appena trentenne, e il Tintoretto, inconsolabile, ne ritrasse da morta le delicate ed amate sembianze.

Il Tintoretto visse fino a tarda età e lasciò il figlio Domenico che fu un bravo pittore; egli ebbe pochi scolari ed alcuni imitatori, ma nessuno di speciale valore.

JACOPO DAL PONTE

(DETTO IL BASSANO)

(1510-1592).

Nello stesso anno 1592 in cui si spense in tarda età il Tintoretto, morì pure il suo contemporaneo Jacopo dal Ponte soprannominato dal suo paese nativo il *Bassano*, celebre pittore, che, venuto in giovane età a Venezia, studiò sotto a Bonifazio Veronese.

Questo vecchio maestro, strano quanto valente, era non meno geloso del Tiziano dei segreti della propria arte, e perciò non voleva nessuno nello studio quando dipingeva. Così, per poter imparare il modo di colorire del maestro, il giovane Jacopo era costretto a spiarlo dal buco della serratura, mentre egli lavorava.

In seguito, il Bassano creò una scuola di imitatori del suo genere facile e nuovo. Dico *nuovo*, perchè egli fu il primo forse a dipingere dal vero la campagna e la vita campagnuola e rappresentare i personaggi sacri o profani in mezzo ad ameni paesaggi ed ambienti famigliari.

I dipinti di questo pittore sono [a ricchi colori, a forti chiaroscuri, a largo disegno, ma non sono certo mai ispirati ad alcun sentimento *ideale;* anzi ricordano nel loro genere prosaico e materiale — sebbene su assai più vasta scala — certi quadri fiamminghi. Nel tempo nostro, l'opera del Bassano c'interessa soltanto perchè essa rappresenta i Veneziani di quel tempo in città ed in campagna; in mezzo alle loro casalinghe e campestri occupazioni; in cucina o nel pollaio.... Come dice un critico inglese (1): « Bassano fu il primo

(1) Berenson.

italiano che si sforzò di dipingere la campagna *com' è veramente*, e non come *sembra* accomodata per servire da paesaggio decorativo ».

Dopo aver studiato arte a Venezia per alcuni anni, Jacopo fece ritorno a Bassano, suo paese nativo, ove prese moglie, mise su *bottega* e si diede alla produzione dei suoi quadri *di genere* che trovavano facile smercio tra gli ammiratori di simile arte facile ad intendersi ed apprezzarsi. Poichè nell' arte come nella vita, il tutto sta nel sapere contentare il proprio ideale più o meno elevato. L' ideale del Bassano e dei suoi clienti era assai modesto, e ben diverso da quello del Tintoretto o anche del Tiziano!

Egli si contentò quindi di rispecchiare nei suoi quadri la sua beata e tranquilla vita di piccolo possidente di campagna, il quale vive in mezzo ai suoi villici ed ai suoi prediletti animali domestici. Ebbe numerosi figli che gli servirono da modello, ora vestiti sotto le ricche spoglie di re e di regine della storia sacra, ora invece sotto il costume dimesso ma pittoresco dei campagnuoli, venditori di polli o di frutti. Spesse volte poi ritrasse la sua intiera famiglia riunita intorno alla mensa, la sera, al lume di una lampada ad olio, con bellissimo effetto di chiaroscuro.

Il Bassano lasciò quattro figli tutti pittori, e numerosi scolari ed imitatori; egli creò una scuola che ben presto degenerò per poi cadere nella volgarità.

XLIV.

PAOLO CALIARI VERONESE

(1528-1588)

Pittori Veronesi — Paolo nasce a Verona — Primi studi — Nessuno è profeta in patria sua — Egli va a cercare il battesimo di gloria altrove — A Venezia — Primi lavori — A Roma — Ritorna a Venezia e dipinge nel Palazzo Pubblico — Paolo interpreta lo spirito del Rinascimento — Affreschi della villa Barbaro — Alcuni suoi dipinti — I soggetti da lui preferiti — La simpatia di Paolo per i cani levrieri — — Brio e splendore del suo pennello — Onorificenze — Una collana d'oro — Carattere di Paolo Veronese — Suo ritratto — Sua influenza sull' arte Veneziana — Discepoli ed imitatori.

PAOLO CALIARI VERONESE

(1528-1588).

Paolo Càliari, meglio conosciuto sotto il nome di *Paolo Veronese*, chiude la serie dei grandi maestri Veneziani del Cinquecento.

Per l'esuberanza della fantasia egli rassomigliò al Tintoretto, e per la ricchezza e varietà del colore a Tiziano; ma non imitò nè quelli nè alcun altro pittore; rimase originale ed unico nel suo genere, e si distinse per magnificenza di concetto e per il colorito vaghissimo e chiaro.

Egli nacque a Verona, città famosa in arte per i valenti pittori ai quali diede i natali; i principali furono il celebre *Liberale Veronese*, Fra Giocondo, Paolo Cavazzola, Francesco Morone, Torbido detto il *Moro*, Giovanni Carotto, Brusasorci e Bonifacio Veronese. Il giovane Paolo si trovò così fino dall' infanzia in un ambiente artistico ben atto a sviluppare le sue tendenze. Il padre suo era scultore e voleva che Paolo seguitasse la stessa professione; ma, poi, veduta in lui tanta passione per la pittura, lo mise alla scuola di Antonio Badile, ove, in breve tempo, il giovane fece tale progresso da superare assai il maestro.

Ma per la concorrenza di tanti altri bravi pittori in Verona, Paolo non potè distinguersi quanto avrebbe desiderato e se lo sarebbe meritato; perciò volle cercare altrove il battesimo di gloria e la sua buona stella lo condusse a Venezia, ove prese dimora.

La scelta di quella città, culla dell' arte, fu felice, difatti, perchè Venezia era nella sua età d' oro; la pittura fioriva

splendida sulle sue rive sotto il pennello del Tiziano e del Tintoretto ed altri minori artisti; la vita poi si svolgeva sfarzosa e magnifica, come una brillante fantasmagoria; e tutti i tesori dell' Oriente — l'oro, le gemme, i profumi, i ricchi broccati a fulgide tinte — vi affluivano trasportati nelle lagune dalle navi vincitrici della Repubblica.

La fantasia poetica e fervida di Paolo Veronese trovò dunque di che nutrirsi, ed egli incominciò a riprodurre sulle sue tele e nei suoi affreschi tutte quelle belle cose che vedeva, ed il suo pennello, sapiente e leggero, attinse in quel variopinto splendore i suoi colori ammaliatori.

Da prima, alquanto intimidito, alla vista dei capolavori del Tiziano e del Tintoretto, egli non osò tentare grandi voli di fantasia, e i primi dipinti da lui eseguiti nella chiesa di S. Sebastiano furono soltanto come la promessa della sua opera più matura. Ma, ben presto, emancipato il suo pennello e data la briglia alla sua immaginazione, egli dipinse sul soffitto di quella stessa chiesa una storia di *Ester*, che lo pose subito in evidenza come brillante colorista, e gli valse molte commissioni dal Senato e dai patrizi veneziani.

Il suo bel genio ed i suoi modi cortesi e gentili, gli guadagnarono poi la simpatia dei cittadini e tra questi un posto onorato. Difatti, nel 1563 Paolo Veronese fece parte del seguito dell' Ambasciatore veneto Grimani che si recava a Roma a visitare il Papa.

La vista della città eterna e dei suoi ruderi immortali, nonchè delle opere di Raffaello e di Michelangelo, fecero profonda impressione su l'animo artistico del giovane pittore poco più che trentenne; ed appena tornato a Venezia, egli tradusse in opera quelle sue impressioni nei suoi importanti dipinti del palazzo pubblico.

Egli decorò i muri ed i palchi di quelle splendide sale con vaghe rappresentazioni di battaglie navali, feste pubbliche, processioni di Dogi, e di patrizi veneti vestiti con ricchi manti di broccato d'oro e di velluto cremisi, tempestati di gemme; e, come nota finale, raffigurò Venezia stessa, nella sua apoteosi, sotto la figura allegorica di una bellissima donna, la quale, seduta sul trono, riceve l'omaggio

ed i doni che le recano gli Dei dell' Olimpo ed i sovrani della terra.

Nè meno belle sono le favole mitologiche illustrate dal pennello magico di Paolo, quale il *Ratto di Europa*, (1) un vero poema in pittura, ove il sentimento classico della bellezza si unisce ad una maestria di forma e di colore non mai raggiunta forse da alcun altro maestro veneziano.

Il secondo Rinascimento era allora anche a Venezia nel suo pieno meriggio, ed il gusto popolare, stanco delle eterne rappresentazioni di soggetti sacri, chiedeva agli artisti soggetti profani tratti dalla storia antica e dalla mitologia. Paolo Veronese seppe appagare questo gusto ed interpretare gli antichi miti pagani in modo meraviglioso; non possiamo dunque sorprenderci se l'opera sua fece furore e venne richiesta da tutti, perfino dai sovrani stranieri.

I ricchi Veneziani facevano a gara per ottenere ch'egli decorasse le loro ville ed i loro palazzi; e celebri sono rimasti i suoi bellissimi affreschi della *villa Barbaro* (poi Giacomelli) a Masèr, ove, tra una folla di vaghe figure allegoriche e mitologiche, il pittore ha ritratto sè stesso vestito da cacciatore, in elegante costume bianco, un corno sospeso al collo, una lancia in mano, ed un bel cane levriere al suo fianco.

Paolo dipinse anche molto per le chiese e per i conventi di Venezia. Egli non si curava del sentimento religioso nei suoi quadri sacri, ma sceglieva di preferenza quei soggetti nei quali poteva fare sfoggio di numerose figure vestite nel ricco costume del tempo. Nella *Tribuna* degli Uffizi esiste una « *Santa Famiglia e Santa Caterina* » di lui, ove la *Santa Caterina* è rappresentata da una bellissima e bionda Veneziana vestita di un ricchissimo abito di broccato trapunto di oro pallido che riprende *preciso* la tinta dorata dei suoi biondi ed ondulati capelli.

Due furono i soggetti sacri più spesso dipinti dal Veronese: cioè *la Storia di Ester* e *l'ultima Cena*; — e molti Monasteri e Conventi vollero possedere nei loro refettori un Cenacolo di questo pittore.

---

(1) Questo stesso soggetto mitologico ispirò pure il Tintoretto.

Nelle « *Nozze di Cana* », capo-lavoro di Paolo Veronese in questo genere, (ora al *Louvre* Parigi), vedesi rappresentato un sontuoso banchetto veneziano, in una sala magnifica, a colonnate di marmo, aperta al sole ed all' aria. Intorno alla mensa, carica di vasellame d' oro e d' argento, servita da graziosi paggi, e rallegrata da musicisti, nani e buffoni, siedono gli invitati, circa centotrenta, quasi tutti alti personaggi veneti ritratti dal vero, che si aggruppano intorno alle figure centrali di Cristo e della Madonna. Tutti sono vestiti di splendidi costumi; e da un lato vedonsi raffigurati Tiziano, Tintoretto e lo stesso Paolo Veronese che, travestiti da musicanti, suonano violini e violoncelli; mentre che, per animare ancor più quella scena festiva, il pittore vi ha dipinto alcuni splendidi cani levrieri, che stanno in aspettativa di qualche.... osso!

Questa speciale razza canina doveva essere prediletta da Paolo Veronese, perchè in moltissimi suoi quadri si vedono ritratti naturale i bei levrieri agili e snelli.

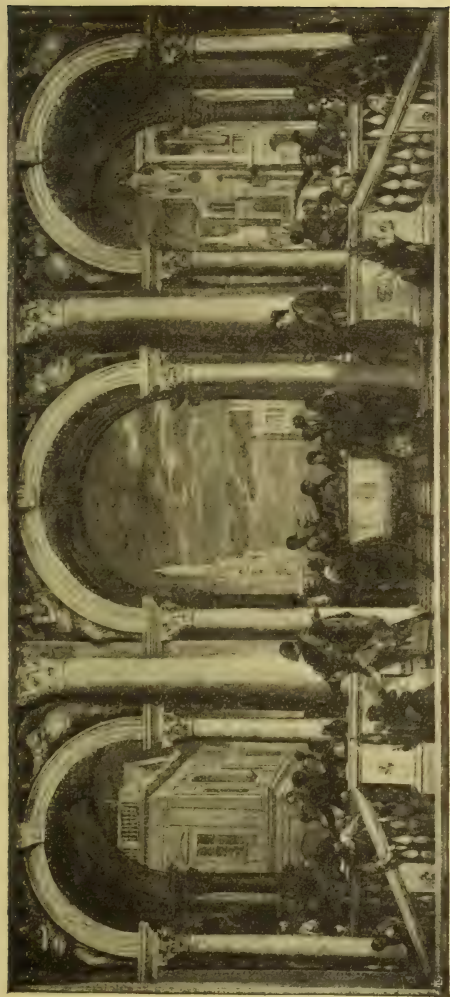
***

Il brio e lo splendore del suo pennello avevano reso Paolo Veronese famoso non solo in Venezia, ma anche all' estero; egli venne perciò invitato dal re Filippo II di Spagna a recarsi a Madrid per decorare il palazzo reale coi suoi dipinti; ma Paolo non accettò, non volendo mai lasciar Venezia divenuta per lui ormai una seconda patria.

Del resto, nè il lavoro nè gli onori gli mancavano in Venezia. Tra altre onorificenze conferitegli, per un concorso vinto, si racconta che « a Paulino fu posta una collana d' oro al collo, come a colui che fu giudicato meglio di tutti gli altri pittori aver operato » (1).

Paolo dipinse anche nella sua città di Verona, ove, per motivo dell' aria più asciutta di quella di Venezia, le sue pitture si sono meglio conservate in tutta la vivacità dell' originale bellissimo colore.

Il carattere di Paolo Veronese si riflesse nelle sue opere

(1) Vasari.

Convito di Gesù in Casa di Levi

(PAOLO CALIARI detto IL VERONESE)

chiare e luminose: egli fu amabile e di lieto umore, signorile nei suoi modi ed amico dei grandi signori veneziani. D'animo pio e generoso, egli spesso prestò gratis la sua opera a beneficio delle chiese, o dei conventi poveri.

Come quasi tutti i grandi maestri veneti, anch'esso fu abile ritrattista, e spesso ritrasse nei suoi quadri anche le proprie sembianze; rappresentandosi di elegante e snella figura, la testa un po' calva, il viso magro e pensoso; un insieme delicato e fine di artista aristocratico. Esiste di lui un piccolo autoritratto nella Galleria Uffizi, ove si è rappresentato in età matura, in un elegante abito grigio che armonizza col colore della capigliatura e della corta barba a punta, già grigie. È la figura di un fine artista mondano.

L'influenza di Paolo Veronese sull'arte del suo tempo fu importante, e non solo sull'arte italiana, ma anche sull'arte fiamminga; essendosi molto ispirato tra gli altri, il Rubens dai quadri del Veronese. Ma dopo di lui, l'arte veneziana, come ogni cosa bella giunta al suo colmo, alla sua maturità feconda e gloriosa, descritta la sua parabola, incominciò a declinare.

Paolo Veronese morì a 60 anni, lasciando il fratello Benedetto e due figli Carlo e Gabriele, a seguitare in pittura la via luminosa da esso tracciata. Egli ebbe numerosi discepoli ed imitatori, i principali tra questi furono Battista Zelotti e Francesco Montmezzano, ambedue da Verona.

XLV.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

(1696-1770)

Decadenza dell' arte Veneziana — Il regno dei.... tenebrosi! *— Gli imitatori dei grandi Maestri — L' arte risorge per breve tempo sotto al Tiepolo — Pennello magistrale del Tiepolo — Suo stile decorativo — La specialità sua in arte — I suoi affreschi — Va in Spagna — Muore a Madrid — Suo figlio — Suoi contemporanei e successori — Il Canaletto — Francesco Guardi — Pietro Longhi.*

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

(1696-1770).

Morto Paolo Veronese, l'arte in Venezia incominciò dunque a segnare la sua decadenza. Non vi furono più grandi maestri, ma soltanto imitatori di essi, come Palma il giovane e *Domenico* Tintoretto, e, più tardi, il Padovanino, Pietro Liberi ed altri, che imitarono e ricopiarono a sazietà, con lievi modificazioni, le opere del Tiziano e di Tintoretto e del Veronese, senza però aggiungervi alcuna impronta personale; anzi esagerandone il colore e le ombre e facendo più forte il chiaroscuro. E così, nella Venezia del Seicento, subentrò, a poco a poco, ai grandi Maestri, una serie di artisti mediocri, dallo stile manierato, dal colorito oscuro, quasi nero nelle ombre.

Ma, ecco, quando l'arte veneta sembrava vicino a morire d'inedia, che sorse a infonderle nuova vita, sul principio del Settecento, un grande pittore, il quale col suo poderoso e magistrale pennello, spazzò via tutte quelle tenebre e fece rivivere il prestigio della pittura sulla laguna.

Questo grande artista fu Giovanni Battista Tiepolo nato a Venezia nel 1696, il quale sembrò avere ereditato il genio insieme fuso del Tintoretto e di Paolo Veronese, dei quali fu, in principio, assiduo seguace ed imitatore; senonchè la sua imitazione fu ispirata ad una vera e propria originalità, ad un'impronta personale che lo distinse come artista.

Il tempo in cui egli visse volgeva in arte allo stile decorativo, freddo ed artificioso. I pittori dipingevano per decorare ed abbellire le chiese ed i palazzi, senza curarsi di

esprimere nei loro affreschi e quadri alcun sentimento ideale o mistico.

Al pari del Bernini, il celebre scultore che lo aveva preceduto, il Tiepolo fu alquanto artificioso e mirò assai più all'*effetto* che al sentimento. Nonostante, egli ebbe il merito di risanare il gusto popolare, viziato dalle tenebrose e manierate produzioni di quasi un secolo di mediocri pittori.

Allora, sotto al suo pennello magistrale ed ammaliatore, rifiorì, come per incanto, l'antico smagliante colorito veneziano, lo splendore della forma, il brio e la vastità della composizione, le meraviglie del chiaroscuro e le sublimi arditezze dello scorcio.

Egli fu un sublime e fantastico decoratore, un maestro audace del *difficile* in arte; ma nella grandiosa opera sua mancò forse l'idealità, come mancò del resto a quasi tutti gli artisti del Seicento e del Settecento.

La specialità di Tiepolo fu l'affresco; egli decorò di affreschi sfarzosi molte chiese e molti palazzi in Venezia, come per esempio le quattro pareti di una scala in Palazzo Labia, ove rappresentò in modo magistrale la famosa *Cena di Marcantonio e Cleopatra,* soggetto nel quale profuse uno splendore veramente orientale. Celebri pure sono i suoi dipinti nella Chiesa degli Scalzi, ove raffigurò il *Trasporto della Santa Casa;* e quelli della Chiesa della Pietà, ove dipinse il *Trionfo della Fede.* Egli eseguì altri lavori bellissimi a Vicenza, a Udine, a Milano ed a Bergamo; e sono pure notevoli alcuni suoi quadri ad olio, come il celebre *Cenacolo* al Louvre, molto *decorativo*, ma mancante di ogni sentimento religioso, ed il suo *Martirio di Sant'Agata.*

In età matura, il Tiepolo, dietro invito del Re di Spagna, si recò a Madrid, ove divenne pittore di Corte e morì poi nel 1770. Egli lasciò un figlio, Gian Domenico, che fu bravo pittore.

Del Tiepolo è stato detto da un valente critico ch'egli fu: « il Paolo Veronese nella evoluzione dell'arte o decadenza rispetto alla forma, e diede il primo impulso, contro i tenebrosi, alla modernità nel dipingere ».

La Vergine in Gloria

(GIAMBATTISTA TIEPOLO)

Quasi contemporanei del Tiepolo in Venezia furono altri tre noti pittori, cioè: Antonio Canale, detto il *Canaletto* (1697-1768) celebre per le sue belle marine e vedute di Venezia; Francesco Guardi (1712-1793) scolaro del Canaletto; e Pietro Longhi (1702-1785) che dipinse graziosi quadri *di genere*, nei quali è rispecchiata l'elegante vita veneziana, in scene intime e vivaci che ricordano per la nota talvolta satirica il poema del Parini, e per la grazia soave e delicata le pitture dell'artista francese Watteau.

E così l'arte Veneziana nata come un fiore primaverile nel soave e mistico idealismo di Gian Bellini e del Carpaccio, cresciuta a maturità rigogliosa e splendida sotto Giorgione, Tiziano, Tintoretto e Paolo Veronese, divenne puramente *decorativa* sotto il magico pennello del Tiepolo, per poi morire di grazioso languore nell'elegante manierismo del Longhi e dei suoi seguaci.

PITTORI DELLA SCUOLA BOLOGNESE

XLVI

I CARACCI

(1555-1619)

La scuola Bolognese nel suo terzo periodo — La famiglia Caracci — Lo stile Caraccesco — *Lodovico « il Bue » studia a Venezia, a Parma, a Firenze — Ritorna a Bologna, si associa i due cugini e fonda una Scuola — L'Accademia* degli Incamminati — *Gare e concorsi — La ricetta per fare un bravo pittore — I fratelli Agostino ed Annibale Caracci — Loro carattere — Loro tendenze artistiche — A Roma — Successo di Agostino e gelosia di Annibale — La caricatura di un sarto — Le conseguenze di uno scherzo — Agostino muore a Parma — Pitture dei Caracci al Palazzo Farnese — Annibale dipinge a Napoli — Muore a Roma ed è sepolto nel Pantheon — Loro tre grandi discepoli.*

I CARACCI

(Lodovico 1555-1619) — *(Agostino 1559-1601)*

(Annibale 1560-1609).

Nel capitolo su Francesco Raibolini, detto il *Francia*, vi parlai già della scuola Bolognese nel suo primo periodo.

Al Francia seguirono in Bologna altri valenti pittori; quali il Primaticcio, Niccolò dell' Abate, il celebre Pellegrino Pellegrini, Dionisio Calvart, fiammingo di nascita, il Fontana e Bartolommeo Cesi; ma quantunque essi abbiano avuto discepoli che imitarono il loro stile, non crearono tuttavia alcuna scuola importante.

Spetta invece alla famiglia Caracci, dotata d'ingegno eccezionale, l'onore di aver rialzato il prestigio della pittura in Bologna e di aver formata una delle più celebri scuole italiane.

Difatti, la scuola Bolognese che, nel suo terzo periodo, fu lenta a fiorire, ebbe il merito di insegnare a tutti i pittori successivi del Seicento, e, risanando il gusto popolare, riportarlo al culto dei sommi maestri, cioè alle fonti del bello; poichè il pregio dei Caracci non fu tanto nella originalità del concetto, quanto nel modo originale di *imitare* ed eseguire.

Assai interessante e strana è la storia di questi tre artisti Caracci, i quali, da un esordio modesto, raggiunsero celebrità in tutta l'Italia e divennero capi-scuola, dando il loro nome ad uno stile nuovo chiamato il *Caraccesco*.

***

Ludovico Caracci, il maggiore dei tre, nacque in Bologna nel 1555 e fino dalla prima gioventù studiò pittura. Di tardo e lento ingegno, egli non diede dapprima alcuna promessa del suo brillante avvenire, tanto è vero che veniva dai compagni soprannominato *il Bue*. Ma, come il bue, anche Lodovico era dotato in modo speciale di pazienza e di perseveranza, virtù che sono i due cardini, per così dire, del genio, e senza le quali nessun ingegno riesce mai a conseguire la gloria. Così egli seguitò a studiare col suo lento zelo, malgrado lo scherno dei compagni; e, per meglio approffittare dell' insegnamento dei grandi maestri, si recò a Venezia.

Ivi egli frequentò la scuola del Tintoretto; ma non ebbe migliore successo a Venezia che a Bologna; perchè quel grande pittore veneto, che, come già sappiamo, lavorava con una specie di furia ispirata, voleva che anche i suoi scolari facessero altrettanto; ed attribuendo a stupidità la lentezza di Lodovico Caracci, lo consigliò di smettere lo studio della pittura per darsi ad un mestiere.

Lodovico non si scoraggì per quel consiglio, perchè sentiva una vera vocazione per l'arte; ma volle andare a studiare sotto altro maestro più paziente del Tintoretto, e partì per Firenze.

Nella bella Città dei fiori, egli si ispirò alle opere di Andrea del Sarto; quindi andò a Parma, per studiare il colorito e la grazia nelle pitture del Correggio.

In fine, allargato il suo orizzonte artistico con lo studio assiduo della maniera di tutti quei grandi maestri, Lodovico, sicuro ormai di sè, fece ritorno alla sua nativa Bologna con il fermo proposito di effettuare una evoluzione in arte, e, da scolaro qual' era, divenire maestro anche lui, e, col tempo, capo-scuola.

Per raggiungere tale mèta ambita, egli, pensando forse che l'unione fa la forza, volle associarsi fino da principio i suoi due giovani cugini Agostino ed Annibale Caracci,

figli di un sarto, dotati di ingegno non comune ed appassionati per l'arte.

Agostino, il maggiore, già studiava disegno nella bottega di un orefice, e faceva incisioni su rame così belle, che egli venne, in seguito, chiamato il *Marcantonio* (1) bolognese. Di carattere gentile e buono, di modi eleganti, amico degli studi classici e degli uomini dotti, egli era anche poeta e musicista.

Annibale, che aiutava il padre nel suo mestiere da sarto, era, invece, rozzo, di indole dura e taciturna e nemico dello studio. Così i due fratelli, essendo di carattere affatto diverso, non andavano punto d'accordo, salvo nel grande amore che nutrivano per l'arte.

Il savio Lodovico, per evitare contrasti e gelosie, pensò bene di separare dapprima i suoi giovani cugini, mandando Agostino a studiare sotto al bravo pittore Fontana, e ritenendo presso di sè il più rozzo ed indisciplinato, Annibale.

Dopo pochi anni, quando i due giovani ebbero finito il corso degli studi artistici ed erano divenuti, alla loro volta, valenti pittori, furono mandati da Lodovico a perfezionarsi, a Venezia e poi a Parma. Tornati quindi a Bologna, insieme al buon cugino Lodovico, essi aprirono una scuola d'arte, che, in breve tempo, acquistò tanta fama che divenne una vera Accademia sotto il nome suggestivo *degli Incamminati.*

A quell' Accademia affluirono tutti i giovani artisti Bolognesi, attirati dalla novità dell' insegnamento. Intanto i Caracci non si contentavano di predicare la teoria dell'arte, ma mettevano in pratica ciò che insegnavano; ed i loro primi lavori importanti, gli affreschi di *Casa Favi,* crearono una specie di rivoluzione artistica in Bologna.

Difatti i vecchi artisti criticarono acerbamente quel nuovo modo di dipingere che comprendeva e riassumeva per così dire, tutte le varie *maniere* dei grandi maestri, per fonderle in un insieme armonioso; ed i Caracci, invece di ricevere quelle lodi che speravano, non raccolsero che biasimo e scherno!

(1) Celebre incisore nella prima metà del Secolo XVI.

Lodovico ed Agostino, profondamente scoraggiati, si sarebbero forse arresi davanti a quella critica spietata, ritornando all' antico stile convenzionale; ma Annibale, che era d'animo fiero ed indomito, fece loro coraggio dicendo che *chi dura vince*, spronandoli a seguitare nella luminosa via da loro tracciata.

E così fecero; e siccome l'opposizione piace alla gioventù che ama lottare, i Caracci furono appoggiati dalla loro schiera di discepoli che tenne alto il prestigio dell'Accademia degli Incamminati.

Il trionfo poi dei cugini si affermò con i dipinti da essi eseguiti nella *Sala Magnani*, che procurarono loro le lodi dei pittori Cesi e Fontana, destando l'invidia di tutti gli altri artisti bolognesi.

*
* *

In tal modo i Caracci, uniti nel loro ideale d'arte, lavoravano insieme con pieno intendimento, come già lavoravano i fratelli Lorenzetti, i Peselli, i Pollaiolo, etc. Nella loro Accademia, Agostino, essendo il più dotto, insegnava la parte teorica della pittura, l'anatomia, la storia e la mitologia, e scrisse per uso dei suoi scolari un trattato di prospettiva e di architettura; ed ogni tanto bandiva una gara, cioè un concorso, tra la gioventù che veniva poi premiata da una commissione composta di Bolognesi dotti ed illustri amici di Agostino, il quale, alla sua volta, rallegrava queste geniali feste artistiche col canto e con la musica.

In proposito di queste gare, dice un biografo: « Ai coronati bastava il premio della gloria; i poeti si radunavano a celebrarli; e confuso ad essi, Agostino con la cetra o col canto applaudiva ai progressi dei suoi allievi. I giovani erano anche addestrati alla vera critica; vedevano le opere altrui e notavano ciò che vi era degno di lode o di biasimo. Ciascuno era libero di prendere quella via che più gli piaceva; ogni stile però doveva avere per base la ragione, la natura, l'imitazione ».

Annibale, non colto quanto il fratello, ma più valente di lui nella pittura, insegnava la parte tecnica, cioè il disegno

ed il colorito; mentre che Lodovico, ormai attempato, teneva l'alta direzione della scuola, aiutava i giovani co' suoi savi consigli ed era da tutti venerato per la sua bontà d'animo e per la sua esperienza dell'arte e della vita.

Lo scopo della scuola dei Caracci era quello di rinnovare la pittura mediante l'assiduo studio e l'imitazione delle opere dei sommi maestri, uniti all'osservazione minuta della natura; e le norme alle quali era informato l'insegnamento si riassumono nel seguente sonetto scritto ad uso della scolaresca dallo stesso Agostino:

Chi farsi un buon pittor brama e desia,
Il disegno di Roma abbia alla mano;
La mossa coll'ombrar Veneziano,
E il degno colorir di Lombardia;
Di Michelangelo la terribil via,
Il vero naturale di Tiziano.
Di Correggio lo stil puro e sovrano,
E di un Raffael la vera simmetria;
Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di grazia del Parmigianino:
Ma senza tanti studi e tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Niccolino (1).

Come si vede, l'insegnamento dei Caracci era ben lontano dall'*individualismo* dell'arte quattrocentista, perchè mirava a formare non già l'artista *originale*, avente un proprio concetto, ma piuttosto il perfetto e squisito interprete delle opere altrui.

***

Dopo alcuni anni, i due fratelli Caracci, lasciando a Lodovico ed ai migliori dei loro allievi la cura dell'Accademia da essi fondata, se ne andarono a Roma.

Il soggiorno nella Città eterna ebbe grande influenza sul genio pittorico di Agostino; egli che fin allora si era oc-

(1) Il *Niccolino* qui citato è *Niccolò dell'Abate*, noto pittore bolognese.

cupato quasi esclusivamente di incisione, si rivelò ad un tratto grande pittore nei dipinti da lui eseguiti al Palazzo Farnese ove trattò soggetti mitologici con la stessa valentìa e la stessa grazia, con cui aveva trattato quelli religiosi, nel suo celebre quadro la *Comunione di S. Girolamo* a Bologna. Quei dipinti furono giudicati così belli, che i critici dissero: « *l'incisore* Agostino, dipinge meglio del *pittore* Annibale ».

Il successo del fratello destò l'invidia di Annibale, che volle vendicarsi in modo curioso. Sapendo quanto Agostino teneva alle sue relazioni amichevoli con alti personaggi, ed a passare ai loro occhi per distinto e ben nato, Annibale, che era valente caricaturista, disegnò un grottesco ritratto del loro padre sarto seduto con le gambe incrociate sul tavolo del mestiere intento a cucire un abito, e presentò il disegno ad Agostino, mentre ch' egli stava in compagnia di alcuni cardinali e principi romani.

Lo scherzo era innocente, perchè non bisogna mai vergognarsi della propria umile nascita, e l'ingegno in sè nobilita l'uomo; ma l'aristocratico e suscettibile Agostino se lo ebbe tanto per male, che, poco dopo, abbandonò Roma per recarsi a Parma, invitato dal Duca di quella città.

A Parma, Agostino dipinse nel palazzo ducale una serie di bellissimi quadri rappresentanti l'*Amor celestiale*, l'*Amor terreno* e l'*Amor venale*; ma mentre stava occupato intorno a questo suo capo-lavoro, si ammalò e morì nella ancora verde età di quarantun' anni e fu sepolto con onore nel Duomo di quella città.

Annibale che aveva fatto di tutto per allontanare da Roma il fratello, non si afflisse molto della sua morte e seguitò a dipingere per conto proprio nel palazzo Farnese, con grande successo.

La contemplazione delle pitture di Michelangelo e di Raffaello aveva molto influito sulla *maniera* di Annibale Caracci, ed egli seppe negli affreschi del palazzo Farnese imi-

Baccanale

(A. CARACCI)

Roma - Palazzo Farnese.

tare a perfezione lo stile di quei due grandi maestri e fonderlo in un insieme armonioso ed originale, come si può osservare nel bellissimo affresco rappresentante *Il trionfo di Bacco e di Arianna* dipinto sul muro in una delle sale di quello storico Palazzo, che è stato recentemente acquistato dal Governo francese.

Terminato quel lavoro importante, egli si recò a Napoli portando seco i suoi due più valenti discepoli, il Domenichino e l' Albani, ed aiutato da loro dipinse una cappella nella chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli; ma la gelosia dei pittori napoletani, lo amareggiò tanto, ch' egli dovette far ritorno a Roma, ove morì a quarantanove anni e fu sepolto nel Pantheon non lungi dal posto ove, da quasi un secolo, giaceva Raffaello.

L' ultimo dei Caracci a spegnersi fu il vecchio Ludovico, fondatore della loro scuola, il quale morì in Bologna a sessantaquattr' anni nel 1619.

Di quella celebre famiglia rimasero soltanto due giovani, Francesco ed Antonio, l'uno fratello minore e l'altro figlio naturale di uno dei Caracci; ma essi furono mediocri pittori.

Assai meglio seguirono le tradizioni gloriose della scuola Caraccesca, i tre famosi discepoli di Agostino ed Annibale; cioè il Domenichino, Guido Reni e l' Albani.

XLVII.

DOMENICO ZAMPIERI

(DETTO IL DOMENICHINO)

(1582-1641)

Gioventù del Domenichino — Primi studii — Un maestro rabbioso — All'Accademia degli Incamminati — Domenichino va a Roma con i Caracci — Suoi lavori a Roma — Suo modo di dipingere — La sua maniera — Suo celebre quadro La Comunione di S. Girolamo — *Egli va a Napoli — La Cappella di S. Gennaro — Pittori napoletani — Gelosie e rivalità — Una triade maligna — Morte misteriosa del povero Domenichino.*

DOMENICO ZAMPIERI

(detto il DOMENICHINO)

(1582-1641).

Il più celebre degli scolari dei Caracci fu il *Domenichino.* Egli incominciò a studiare pittura sotto Dionisio Calvart, artista, come già dissi, di origine fiamminga stabilito in Bologna. D'ingegno un po' lento e di tardivo sviluppo, la sua apparente apatìa intellettuale destava lo sdegno dell'impaziente e furioso Calvart, il quale sgridava di continuo i suoi scolari, e, se non lo capivano a volo, spesso anche li picchiava.

La durezza del Calvart finì col disgustare Domenichino, che era di indole mite e timido; e, perciò, egli, insieme all'Albani suo amico e compagno, e à molti altri giovani pittori, andò ad arruolarsi all'Accademia degli Incamminati. Sotto l'insegnamento savio e gentile dei Caracci, il giovane fece rapido progresso, e dapprima imitò il loro stile; ma avendo seguito i maestri a Roma, e ivi fissata la sua dimora, egli studiò la maniera di Raffaello e di Michelangelo, ed emancipato il suo pennello, finì col prendere quella nota personale, che, più tardi, lo distinse.

Potrebbe anche darsi che Domenichino aiutasse, come allievo, i Maestri Caracci nei loro grandiosi dipinti al Palazzo Farnese; dopo la loro morte, egli seguitò a dipingere a Roma e nei pressi della Città eterna. Difatti, a Frascati egli eseguì alcuni bellissimi affreschi di soggetto mitologico; a Grotta-Ferrata, l' antica Abbazia de' Greci Basiliani, rappresentò la storia del Fondatore, *San Nilo,* in una serie di affreschi evidentemente ispirati alla maniera di Raffaello nella pittura delle *Stanze* del Vaticano, e anche, per il colorito,

alla maniera di Carlo Maratta, marchigiano, che ebbe tanta voga specialmente in Roma; ma Domenichino gli era di molto superiore per finezza e profondità di sentimento. Particolarmente bella tra questi è la scena che rappresenta San Nilo orante nel deserto sotto ad un grande albero e all'ombra delle roccie. Nella scena poi ove S. Nilo guarisce un fanciullo ossesso, la figura del giovinetto che, in preda al convulso, si dibatte tra le braccia dei genitori, ricorda pure molto quello dell'ossesso nel quadro della *Trasfigurazione* di Raffaello.

In Roma egli dipinse in varie chiese. A San Luigi dei Francesi, la *Storia di Santa Cecilia;* a S. Gregorio, *La Flagellazione di Sant'Andrea.* Celebri poi sono le sue tele rappresentanti il *Martirio di S. Agnese* e la *Comunione di San Girolamo.*

Uno dei soggetti prediletti da questo pittore fu il *Martirio dei Santi,* forse perchè tale soggetto sensazionale si prestava meglio al suo stile alquanto teatrale; forse anche perchè tipico della propria vita, la quale fu, per motivo dei suoi numerosi nemici, un lungo martirio, ed ebbe difatti tragica fine!

Domenichino fu profondo nello studio della natura, in ispecie della fisionomia, e del sentimento. Si racconta che egli usava frequentare i mercati, le piazze e tutti i ritrovi pubblici, ovunque si radunava il popolo, per studiare la fisionomia, il gesto, il modo di muoversi e di parlare del volgo; poi, tornato a casa, faceva rapidi schizzi di ciò che gli aveva colpito la fantasia. Così egli si mostrò sempre verace nel rappresentare il sentimento, tanto che un critico, il Bellori, disse di lui « che riuscì a delineare gli animi ed a colorire la vita ».

Difatti, egli cercava sempre di immedesimarsi col soggetto che trattava. Si racconta, in proposito, che dovendo dipingere, in una scena di martirio, un boia, egli da solo, nel suo studio, si sforzava d'eccitarsi all'ira per meglio poter rendere l'espressione truce di quella faccia d'uomo crudele. In tale atteggiamento venne sorpreso, un giorno, dal suo maestro Annibale Caracci, che lo lodò e ridendo gli disse:

— Bravo Domenico! Oggi, *io* imparo da *te!* —

Simile ai Caracci, anche il Domenichino fu un grande colorista e si distinse per l' *impasto* del colori e per l'eleganza della forma; egli era lento nel lavoro, perchè ricercava sempre la perfezione, il *finito.*

Si narra di lui, che accusato dai frati di una chiesa ove dipingeva, di perdere il tempo stando per delle ore immobile davanti alla pittura, senza toccarla, egli rispose, meravigliato dell' ingiusto rimprovero:

— Eppure! Io la sto continuamente dipingendo entro di me! —

Quantunque la sua *maniera* fosse grandiosa, egli era ricercatore del minuzioso nei particolari, come si può osservare nel suo capo-lavoro *la Comunione di S. Girolamo* ove ogni accessorio è curato con la stessa esattezza delle figure.

Questo grande quadro che può numerarsi tra i più celebri del mondo artistico, trovasi nella Pinacoteca del Vaticano, di faccia alla ancora più celebre *Trasfigurazione* di Raffaello; ed il confronto dei due quadri prova la verità del parere di Poussin (1), cioè che il Domenichino fosse il migliore pittore dopo Raffaello.

In questa tela meravigliosa, il Domenichino si ispirò tanto allo stesso soggetto già trattato da Agostino Caracci, a Bologna, che venne accusato di plagio dai suoi nemici. Ma se, mediante incisioni o fotografie, noi confrontiamo i due dipinti, vedremo che il Domenichino ha saputo dare al suo, una nota di idealità che manca in quello del Caracci.

La scena è commovente e piena di vita e di sentimento: il santo vegliardo, scarno, moribondo, gli occhi vitrei, la bocca semi-aperta che mostra le gengive sdentate, giace in terra, quasi nudo, assistito da alcuni devoti che lo sollevano pietosamente tra le loro braccia, affinchè egli possa ricevere la santa ostia, che gli porge con amorosa premura il sacerdote, vestito dei ricchi paramenti sacri. Intanto, altri devoti guardano commossi la scena; e tutti gli sguardi, tutte le teste, sembrano convergersi verso il Santo morente, che forma il centro del gruppo. Specialmente bella è la figura in profilo, inginocchiata, del giovane chierico che

(1) Celebre pittore francese.

assiste il sacerdote e porta il messale. Con la testa dai lunghi riccioli biondi, lievemente piegata, colle braccia abbandonate lungo la persona, egli contempla così intensamente il vecchio santo, che sembra rapito in una estasi di venerazione; e si capisce che, ben presto, dalla sua mano rilasciata, cadrà in terra il pesante messale.

Ogni viso in questo quadro esprime veramente il sentimento diverso che lo anima; e persino il leone tradizionale, accovacciato presso San Girolamo in atto di guardia e di protezione, piega la testa maestosa con aria afflitta, come se fosse pur esso cosciente di ciò che avviene. Dietro al gruppo animato delle figure spicca un vago paesaggio; e, nel cielo si librano graziosi angioletti che gettano dall' alto, in atto scherzoso, fiori sul vecchio santo.

Questi piccoli esseri celestiali, nella loro grazia rosea e gaia, sono davvero degni del pennello del Correggio.

In età matura, il Domenichino si recò a Napoli per eseguire vari lavori, tra i più importanti dei quali la decorazione ad affresco della Cappella di San Gennaro.

A quel tempo esisteva in Napoli un buon numero di pittori locali più o meno valenti, (poichè anche Napoli ebbe la sua scuola di pittura); tra questi imperavano e dettavano legge tre artisti, cioè Belisario Corenzio greco d'origine, Giuseppe Ribera detto lo *Spagnoletto*, perchè spagnolo di nascita, ed il napoletano Giambattista Caracciolo, i quali pretendevano, con modi arroganti, di riserbarsi l' onore di compiere la decorazione della Cappella del famoso santo patrono di Napoli, sperando con quell' opera di immortalare il loro nome. Perciò essi si erano uniti in lega di difesa ed óffesa, contro tutti gli altri pittori stranieri invitati ad aiutarli in quel lavoro importante, criticando acerbamente i loro dipinti ed usando loro ogni mal garbo; e come essi erano già riusciti ad allontanare Annibale Caracci, e, dopo questo, il Cavaliere d'Arpino, valente pittore, speravano anche di costringere a forza di violenze, calunnie e minaccie, il Domenichino ad abbandonare il lavoro e fuggire. Difatti,

L' ultima Comunione di S. Gerolamo

(DOMENICO ZAMPIERI)

Roma - Pinacoteca Vaticana.

il povero Domenichino, non potendo più resistere alle angherie fattegli da quella triade maligna, se ne tornò a Roma.

Ma i « *Cavalieri* » della Commissione per la Cappella di San Gennaro, i quali apprezzavano il genio del Domenichino e che generosamente gli retribuivano il lavoro, (pagandogli cento ducati per ogni figura intiera e venticinque per ogni mezza figura), dolenti di vedere lasciata incompiuta quella sua bella opera, gli fecero vive istanze affinchè tornasse.

Domenichino cedè a quelle preghiere e riprese il lavoro; ma prima che egli potesse terminarlo, morì colpito da morbo misterioso ed improvviso: si dice avvelenato da quei suoi nemici e rivali!

Morto il Domenichino, quei tre, maligni ed invidiosi, distrussero gran parte dei lavori di lui lasciati in Napoli.

È interessante però notare che tanto il Belisario Corenzio, quanto lo Spagnoletto, i due più acerbi nemici del Domenichino, ebbero essi stessi una fine triste e tragica; il primo cadde dal palco ove stava dipingendo e si ruppe l'osso del collo; l'altro perì in mare, come se il destino avesse voluto punirli della loro malignità; ciò che prova, come dice curiosamente un vecchio biografo, « che chi fonda la sua riputazione e la sua fortuna su la depressione dell' altrui merito, fabbrica su l' arena! ».

Il Domenichino ebbe vari scolari, il più noto dei quali fu Giov. Battista Ruggieri.

XLVIII.

GUIDO RENI

(1575-1642)

Le tre maniere *di Guido Reni — Alcuni suoi dipinti a Roma — L'*Aurora *— La* Fortuna *— L'età matura di Guido Reni — Mette su scuola a Bologna — Sua* officina *di pittura — Arte all' ingrosso — Suoi discepoli — Elisabetta Sirani — Decadenza della Scuola Bolognese — Pittori di Ferrara.*

GUIDO RENI

(1575-1642).

Autoritratto di Guido Reni

Firenze - Uffizi.

Dei tre più celebri scolari dei Caracci, Guido Reni è ritenuto da molti critici il migliore.

Come il Domenichino, come l' Albani, anche Guido studiò prima sotto al Calvart, poi con Lodovico Caracci; ed a vent' anni egli era già divenuto un pittore così valente da destare la gelosia dei suoi maestri, e l' invidia dello stesso Albani.

Guido Reni ebbe tre diverse *maniere:* nella prima, imitò strettamente il Calvart e lo stile *Caraccesco;* poi, si ispirò alle opere di Raffaello, di Correggio e sopratutto di Paolo Veronese; in ultimo, innamoratosi a Roma delle antiche sculture greche, diede alle sue figure una certa classica e fredda perfezione scultoria. Ma in mezzo a tutte queste imitazioni ed ispirazioni, egli seppe crearsi uno stile tutto speciale, e diventare, col tempo, capo di una nuova scuola in Bologna.

Avendo, un giorno, sentito biasimare dal suo maestro Annibale Caracci, la maniera troppo oscura del pittore Caravaggio, Guido pensò di adoperare un metodo tutto contrario, dipingendo le sue figure su fondo chiaro invece che scuro; e così venne a crearsi uno stile proprio, le quali caratteristiche principali furono: la chiarezza, la soavità di forma e di espressione, la facilità d' esecuzione.

Egli si distinse pure per la bellezza classica delle sue teste, per la varietà nel panneggiare e nel modo di trattare le chiome. Tant' era la sua versatilità di pennello, che dallo stesso modello egli riusciva a trarre molti diversi effetti, secondo la foggia del costume o la pettinatura.

Come i suoi compagni, il Domenichino e l' Albani, anche Guido Reni andò in giovane età a Roma e vi trascorse molti anni. Eseguì numerose opere nei palazzi e nelle chiese di Roma, e troppo lungo sarebbe l' annoverarle tutte; mi limiterò a descrivervi tre fra le più celebri, cioè: l'*Aurora* del palazzo Rospigliosi; il supposto ritratto di *Beatrice Cenci* della Galleria Barberini; e la *Fortuna* all'Accademia di S. Luca. A quanto pare il bellissimo affresco dell'*Aurora* fu ispirato al pittore da un *cammeo* antico.

Egli dipinse sulla vôlta della grande sala del palazzo Rospigliosi questo soggetto mitologico a chiare e fresche tinte, ridenti di grazia e di brio. La bellissima *Aurora*, dalle rosee dita, che apre le porte del giorno, precede l'aureo carro del sole guidato da Apollo, ed incede danzante e sorridente seguita dalle sue vaghe donzelle le *Ore*, che spargono fiori lungo il loro percorso. Per la grazia del movimento vivo ed agile e per la luminosità soleggiata, questo mirabile affresco ricorda alquanto la maniera dei Veneziani.

Il ritratto della Galleria Barberini, rappresenta, fin a mezzo busto, una leggiadra e mesta giovane. Il suo bel volto ovale, di una freschezza e purità quasi infantili, è pallido ed incorniciato dalla ricca chioma color biondo-ardente, che ricade sulle spalle in riccioli; i grandi occhi bruni, profondi e luminosi, sono pieni di una tragica mestizia, e la piccola rosea bocca si socchiude come per mandare un doloroso sospiro, o mormorare un lamento o una preghiera. La bella testa giovanile è avvolta in una specie

L' Aurora

(GUIDO RENI)

Roma - Palazzo Rospigliosi.

di turbante di lino bianco, un cui lembo ricade sulle spalle.

Una graziosa storia narra che questo ritratto sia quello della famosa Beatrice Cenci, condannata a morte in Roma, alla fine del Cinquecento, per essere stata complice nell' assassinio del proprio padre; e che Guido Reni l'avrebbe veduta e ritratta in carcere, oppure da una finestra, mentre essa passava sul carro che la portava al supplizio. Vera o falsa che sia tale leggenda, in ogni modo, quel ritratto di giovane donna è così vibrante di sentimento, di vita e di passione dolorosa, che attira e commuove; e lo sguardo profondo degli occhi bruni, pieno di un vago terrore e di una tristezza mortale, sembra fissare lo spettatore e seguirlo, rimanendo per sempre impresso nella memoria, come cosa tragica e misteriosa.

L'altro celebre quadro di Guido Reni *La Fortuna* è conservato all'Accademia di San Luca in Roma.

La bellissima e capricciosa Dea spicca il suo rapido volo nel cielo, sopra al globo terrestre che sfiora col piede. Essa tiene alta nella destra una corona d' oro e nell' altra reca delle palme, e raccoglie intorno al bel corpo ignudo un velo azzurro, mentre volge indietro la testa verso un grazioso Amorino che la segue volando pur esso, e che sembra volerla trattenere per la lunga chioma svolazzante al vento. La figura nuda della *Fortuna* sembra imitata da qualche modello classico; il suo bel viso di un ovale soavemente rotondo ricorda quello delle Veneri greche; il colore delle sue carni è delicatissimo, e sembra un impasto di gigli e di rose, lievemente oscurato, qua e là, dall'azzurro delle vene.

Il colore celeste chiaro ed intenso predomina in questo quadro, e spicca nel cielo e nel velo della Fortuna, mentre l' intonazione generale è pure così fresca che sembra dipinto ieri.

***

In età matura, Guido Reni si ritirò a vivere nella sua nativa Bologna, ove, essendo ormai morti i tre Caracci, egli aprì per conto proprio una scuola importante, alla quale

affluirono oltre duecento giovani artisti di Bologna e delle città vicine.

Fu allora ch' egli diede principio alla sua *terza* e meno perfetta maniera; poichè, trascurando l' *ideale* nell' arte, ed avendo solo in vista il guadagno, egli si abbandonò alla facile produzione e riproduzione dei numerosi quadri di soggetto sacro o profano che gli venivano ordinati.

Per spiegare questo cambiamento avvenuto in Guido, bisogna sapere ch' egli si era lasciato vincere dalla fatale passione del giuoco; e, quantunque avesse potuto vivere agiatamente con i lauti guadagni già fatti in Roma ed altrove, egli si ridusse invece povero e sempre senza denaro; e per supplire ai propri bisogni e soddisfare i suoi debiti, egli faceva della pittura per lucro, a tanto il metro per così dire!

Simile a Pietro Perugino, il quale, nella sua bottega di Perugia, si era lasciato andare in vecchiaia a fabbricare quadri devozionali, alla dozzina, per solo amor del guadagno, Guido Reni, aveva fatto del suo studio di Bologna una specie di *officina*, di dove uscivano a centinaie pitture originali e copie dei suoi quadri eseguite dagli scolari e poi ritoccate da lui. Si dice, che tanto grande era la richiesta dei quadri di Guido, per ornare chiese e palazzi, ch' egli lavorava ad un tanto l' ora per i negozianti, i quali aspettavano presso il suo cavalletto pronti a portare via la tela appena terminata ed ancora umida di colore!

Non è da meravigliarsi perciò se l' opera di Guido Reni si trova ancora abbondante, e se vediamo sparse per tutte le Gallerie dell' Italia le sue produzioni. Ma se Guido nei suoi ultimi anni ebbe il grande torto di scordarsi che l' arte è un *sacerdozio* e non un *mestiere*, egli fu però un buon maestro, anzi un capo-scuola, per la nuova generazione di giovani pittori Bolognesi e Ferraresi, ai quali insegnò una maniera più dolce e più soave, contrapponendo la *chiarezza* alla *tenebrosità* messa in voga dal Caravaggio e da altri artisti del Seicento.

Guido Reni ebbe numerosi discepoli tra i quali i più noti furono Francesco Gessi, Domenico Canuti, e Guido Cagnacci.

È pure da annoverarsi tra gli allievi ed imitatori più devoti e più celebri, di Guido, la famosa pittrice bolognese

Elisabetta Sirani. Questa giovane di raro ingegno, proveniva da una famiglia di artisti; difatti, in casa Sirani, ad incominciare dal padre Andrea, tutti dipingevano più o meno bene. Elisabetta si diede ad imitare la seconda e migliore maniera del suo maestro, e divenne in breve tempo così valente, che l' opera sua fu richiesta da vari sovrani e da alti personaggi.

Brava ritrattista, essa aveva già dipinto un gran numero di quadri ed acquistata una bella fama, quando, improvvisamente, alla giovane età di ventisei anni, morì di morbo ignoto e misterioso, avvelenata, dicesi, da una sua serva!

Tutta Bologna fu addolorata della perdita di questa valente artista, alla quale fu data onorevole sepoltura accanto alla tomba e nella stessa chiesa, ove già riposavano le ceneri del suo amato maestro Guido Reni.

Dopo Guido, incominciò la rapida decadenza della Scuola Bolognese, il cui prestigio, nell' ultimo periodo, fu, tuttavia, mantenuto alto ancora per qualche tempo, da Lorenzo Pasinelli, da Carlo Cignani e da Gioseffo dal Sole.

Nella vicina Ferrara, i cui artisti furono sempre molto influenzati da quelli di Bologna, aveva, intanto, fiorito una buona scuola di pittura, che, dal Quattrocento alla fine del Seicento, vantò illustri pittori; tra i più celebri furono: Cosimo Tura, Ercole Grandi, i fratelli Dossi, Benvenuto da Garofalo, lo Scarsella e lo Scarsellino, Lorenzo Costa, Carlo Bonone, ed il celebre Francesco Barbieri detto il *Guercino*, l' ultimo seguace dei Caracci, nativo di Cento, ove ancora ammiransi alcuni suoi dipinti. Oltre che parecchi de' suoi capolavori si trovano sparsi in varie gallerie pubbliche e private; ricordiamo, intanto, fra gli altri, il bellissimo *Endimione* conservato nella Galleria degli Uffizi, e l'*Apparizione del Cristo risorto alla Maddalena,* pittura di drammatica naturalezza che ammirasi nella Pinacoteca di Cento.

XLIX.

FRANCESCO ALBANI

(1578-1660)

L'amicizia dell'Albani col Domenichino e con Guido Reni — Ambizione dell'Albani — Rivalità e gelosie — Suo soggiorno a Roma — Sua vecchiaia — La sua villa — Vita lieta — Suoi dodici figli — Tristezze e morte — Suoi discepoli — Sua manièra.

FRANCESCO ALBANI

(1578-1660).

L' amico intimo ed il compagno di scuola prediletto del Domenichino, fu Francesco Albani. Come abbiamo già veduto, essi studiarono insieme da prima sotto al rabbioso Calvart e poi all' Accademia dei Caracci.

L'Albani seguì pur esso i suoi maestri Agostino ed Annibale Caracci a Roma ed a Napoli, ove dipinse in compagnia di loro e del Domenichino. Egli fu pure amico e compagno di Guido Reni; ma, in seguito, nacque tra loro due una grande gelosia che, quando Guido divenne così celebre, degenerò in aperta inimicizia. Poichè l'Albani avrebbe voluto spiccare in Bologna ed in Roma come il più illustre seguace dei Caracci, nè poteva soffrire di vedersi superato da altri. Dice un suo biografo, il Passeri (che fu il *Vasari*, per così dire, del Seicento) « quel sentirsi posporre a Guido nella nobiltà delle idee, al Guercino nella forza del colorito, al Zampieri nella copia dell' invenzione, al Lanfranco nella risoluzione del pennello, e vedersi paragonare a soggetti anche di lui più inferiori, era per l'Albani un' amarezza di cui non poteva darsi pace ».

Questa gelosia si accentuò vieppiù quando Albani, lasciato i Caracci, lavorava per conto suo a Roma insieme a Guido Reni. I due giovani pittori facevano vita in comune, dimorando nel Convento di Santa Prassede; ma venne il giorno, in cui, dopo un grave diverbio, essi si separarono per diventare d' allora in poi estranei e nemici.

L'Albani passò a Roma grande parte della sua vita e vi

lavorò molto; poichè il suo genere gaio e leggiero, pieno di eleganza e di brio, vi era assai apprezzato, in ispecie per la decorazione dei palazzi. Egli dipinse pure in alcune chiese di Roma, tra le altre a Santa Maria della Pace; ma preferì ai soggetti sacri quelli mitologici, che si prestavano forse meglio alla leggerezza del suo pennello. Imitò molto lo stile dei Caracci; ma seppe dare però ai suoi dipinti una nota personale. Egli amava molto rappresentare le belle dee dell'Olimpo e le graziose ninfe, ora sedute all'ombra dei boschi, ora scherzando tra le limpide acque; e rivaleggiò il Correggio nel dipingere l'infanzia rosea e paffuta, nei suoi angioletti o amorini. Celebre tra altri è il suo quadro *LaDanza dei Putti* (1), ove una frotta di graziosi amorini menano una ronda su di un fresco prato fiorito. Bellissime, quantunque artificiose, sono pure le sue *Quattro Stagioni*, conservate alla Galleria di Villa Borghese.

Sul principio del Seicento, l'arte incominciava tuttavia già a decadere, e *l'ideale* nella pittura non era più ricercato. Il genere dell'Albani piacque perciò, perchè parlava solo graziosamente agli occhi ed ai sensi; ed egli, mediante il suo facile pennello, si fece ben presto una modesta fortuna.

Diventato vecchio, egli si ritirò a vivere nella sua nativa Bologna, nella graziosa villetta di Meldola, situata in mezzo a fresche praterie e ridenti giardini, ch'egli amava riprodurre per sfondo nei suoi quadri.

Ivi trascorse alcuni anni lieti ed operosi, con la sua bella consorte e con i suoi *dodici* figli, che gli avevano forse già servito di modello per gli amorini e gli angioli delle sue pitture. Ma quella vita serena venne amareggiata dalla condotta sregolata del fratello maggiore dell'Albani, per pagare i cui debiti il povero vecchio pittore fu costretto a vendere la sua cara villa di Meldola!

Accasciato da quello e da altri dispiaceri, l'Albani si ammalò; ma volle lavorare insino all'ultimo. Si racconta ch'egli morì con la tavolozza in mano, assistito amorosamente dal suo scolaro prediletto Mansani.

(1) Milano.

Amorini che danzano per il ratto di Proserpina

(FRANCESCO ALBANI)

Milano.

I più celebri discepoli dell'Albani furono Carlo Cignani, l' ultimo seguace dello stile Caraccesco, ed il Sacchi.

L' Albani che si distinse tra i pittori seicentisti per una certa fresca originalità di maniera, è stato denominato l'*Anacreonte della pittura*, perchè nei suoi piccoli quadri — che gli procurarono grande fama e molta popolarità — vibra quel sentimento gaio ed amoroso che ispirò le brevi odi del vecchio poeta greco.

Difatti, nelle tele dell'Albani spira lo spirito campestre; vi sorride la freschezza verde dei prati fioriti; vi olezza la fragranza dei giardini; vi scorrono con dolce mormorìo le limpide acque e vi àlita la tepida brezza primaverile.

Egli può chiamarsi il pittore della *primavera* nella natura e nell' arte!

ALCUNI PITTORI NAPOLETANI

L.

SALVATOR ROSA

(1615-1673)

La scuola Napoletana nel suo esordio — Nel suo secondo e terzo periodo — Il Ribera — La vocazione di Salvator Rosa — I suoi maestri — La sua maniera — La sua vita avventurosa — Poeta satirico — Sua fine — Il suo ritratto — I suoi imitatori.

SALVATOR ROSA

(1615-1673).

Non voglio terminare queste semplici e modeste conversazioni intorno ai grandi Maestri, senza un breve accenno ai tre più celebri pittori napoletani, Salvator Rosa, Ribera, detto lo *Spagnoletto*, e Luca Giordano.

La scuola Napoletana ebbe come quasi tutte le altre scuole di pittura italiana, antica origine. Essa rimonta nel suo esordio ad un certo Tommaso de' Stefani, contemporaneo del Cimabue.

Venuto poi Giotto a Napoli, nel 1325, per dipingere (come già sappiamo) a invito del re Roberto, nel Castello dell' Uovo e nella Chiesa di S. Chiara, egli vi lasciò dietro di sè un valente discepolo napoletano, certo Maestro Simone che ebbe molto credito e fondò nella sua città nativa una scuola di pittura.

In seguito, sorsero in Napoli altri valenti pittori, tra questi il celebre Solario detto *lo Zingaro;* e vi si recarono a dipingere alcuni artisti di altre regioni d' Italia, quali Antonella da Messina che insegnò, come già sappiamo, il metodo di dipingere ad olio, ed il vecchio maestro senese Matteo di Giovanni, che dipinse in una delle chiese il suo soggetto prediletto: *La strage degli Innocenti!*

Nel secondo periodo dell' arte napoletana si recò a lavorare in Napoli anche Pietro Perugino, il cui stile fu imitato poi da Andrea di Salerno il quale ebbe numerosi scolari ed iniziò lo stile moderno, sotto gli auspici pure di Polidoro da Caravaggio venuto in Napoli nel 1527 e che doveva, un secolo dopo, ispirare in parte Salvator Rosa.

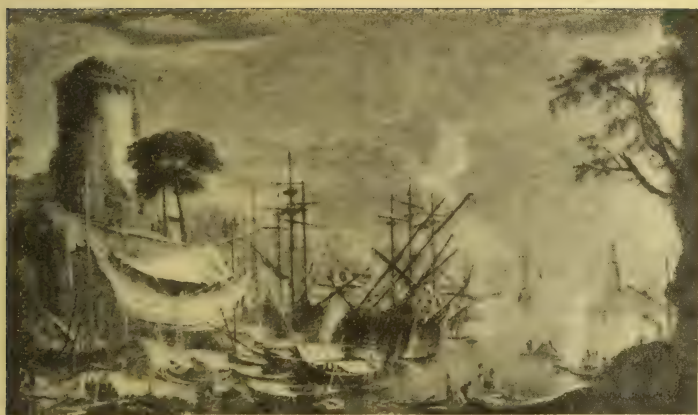
Così, a poco a poco, i pittori locali, abbandonando le vecchie formule, incominciarono ad informarsi a nuovi ideali e ad allargare il loro orizzonte artistico, mediante lo studio assiduo delle opere di pittori venuti di fuori. Ma la pittura napoletana doveva raggiungere soltanto il suo pieno sviluppo nel suo terzo periodo sotto il Corenzio, il Ribera detto lo *Spagnoletto* ed il Caracciolo, quei tre pittori che furono nemici così acerbi di Annibale Caracci e del povero Domenichino, e, desiderosi di immortalare il loro nome nel lavoro della Cappella di S. Gennaro, cercarono di scacciare da Napoli tutti gli artisti stranieri venuti a prestar l'opera loro per quegli affreschi.

A questi ed ai loro scolari seguì una schiera di pittori di secondo ordine, che ci conduce poi al celebre Salvator Rosa. Ma prima di passare a lui, fermiamoci un momento intorno al suo grande maestro, il Ribera.

Giuseppe Ribera, soprannominato lo *Spagnoletto*, forse dalla sua origine essendo nativo di Valenza, nacque nel 1588 e morì nel 1652. Egli fu un seguace, intellettualmente parlando, del Caravaggio, quantunque il suo colorito cupo ma ricco ed il suo forte chiaroscuro arieggi quasi lo stile del Rembrandt, specialmente nei ritratti da lui eseguiti.

I pregi maggiori del Ribera furono difatti il chiaroscuro ed il vigore del disegno. Egli fu abile ritrattista ed i suoi quadri sono pieni di vita e di carattere. Ma egli si mostrò spesso un poco duro nelle sue composizioni, come, per esempio, nel *Bacco* e nel *S. Sebastiano* del Museo di Napoli.

Il suo capolavoro, *La Deposizione*, trovasi nel Tesoro di San Martino, in quella stessa città. Nel coro della Chiesa di S. Martino egli dipinse pure la sua celebre *Cena* degli Apostoli.

Al pari del Tintoretto e del Caravaggio, anche il Ribera si rese famoso per le sue scene di martirio de' Santi. La moda ispirata ad un falso sentimentalismo religioso, volgeva allora alle rappresentazioni teatrali e realistiche di fatti tetri e crudeli, pieni di sangue e di angoscia. I pittori perciò

Marina

(SALVATOR ROSA)

Firenze - Galleria Pitti.

si prestavano a questo gusto morboso ed il loro pennello sembrava gareggiare nel rendere con spaventosa minuzia tutti i particolari nauseanti di tali supplizi, forse anche perchè il soggetto dava loro bell' agio di far mostra delle loro cognizioni anatomiche nei nudi.

Alcuni esempi (tre o quattro) di questo genere macabro di pittura trovansi nella Pinacoteca del Vaticano, e tra essi un martirio di S. Pietro crocifisso con la testa all' ingiù, di Guido Reni. E quei grandi quadri dolorosi, ove l'umana sofferenza sembra trasudare e gemere dalla tela, una volta *veduti* — non dirò *ammirati* — non si possono più scordare; ma rimangono impressi nella memoria come un cattivo sogno, come qualche pauroso incubo notturno!

Il Ribera, ovvero lo *Spagnoletto*, formò si può dire una scuola ed ebbe numerosi discepoli ed imitatori, tra questi Gio. Batt. Caracciolo, Massimo Stanzioni, Domenico Fineglia ed il pittore di battaglie Aniello Falcone; ma il più celebre suo scolaro fu *Salvator Rosa*.

***

La vita di Salvator Rosa fu assai avventurosa: egli nacque a Renella, presso Napoli, nel 1619, di agiata famiglia. Il padre era architetto ed avrebbe voluto che anche Salvatore seguisse la stessa sua professione; ma al genio nascente non si comanda, ed il giovane si sentiva invece attirato verso l'arte da irresistibile vocazione.

Difatti, dopo alcuni anni di studio sotto il Ribera, quel maestro dallo stile tenebroso, il giovane pittore si fece così bravo che trovò a vendere a buon prezzo alcuni suoi bozzetti, e, con quel primo guadagno, partì per Roma ove poi si stabilì, facendo però di tanto in tanto ritorno a Napoli.

Avendo studiato prima sotto il Ribera e poi sotto il Caravaggio, Salvator Rosa imitò il loro stile fosco a forti chiaroscuri. Egli dipinse per lo più marine agitate, scene animate di battaglia, paesaggi orridi e silvestri, luoghi solitari e montagnosi, foreste e caverne, a tinte oscure, poco rallegrate da luce o da sole; egli animava poi quei suoi paesaggi di piccole figure. Rapido lavoratore, più curante del-

l'effetto che della perfezione, egli spesso incominciava e terminava un quadro in una sola giornata; per tale ragione i suoi dipinti sono numerosi e si trovano in quasi tutte le principali Gallerie dell' Italia e dell' estero. Notevoli tra questi sono: *Il Prometeo* della Galleria Nazionale di Roma; un *S. Paolo eremita* e le *Anime del Purgatorio* nella pinacoteca di Brera; *un Banchetto di frati,* nel museo Civico di Bassano; nello stesso museo è pur conservato un altro suo curioso quadro rappresentante il *Cimitero dei Trappisti*; *il Martirio di San Gennaro vescovo e compagni*, dipinto assai drammatico che trovasi nel Museo Campana.

Secondo un critico d'arte: « Salvator Rosa forma il triumvirato della pittura di paese, in cui era più valente, benchè sdegnasse di essere tenuto paesista, insieme con Claudio Gelée e Gaspare Dughet, detto *Poussin*, i quali, sebbene stranieri, furono italiani di arte e di sentimento e vissero lungo tempo a Roma ».

La vita di Salvator Rosa fu travagliata ed avventurosa, e rassomigliò alle sue pitture. Per motivo del suo carattere strano e violento, egli fu spesso implicato in querele e risse e costretto varie volte a fuggire da Roma o da Napoli per cercare rifugio talvolta a Firenze, a Viterbo o a Volterra.

Salvator Rosa ebbe un ingegno versatile, fu attore comico ed anche valente poeta satirico.

Per motivo di quel suo umore ironico ed attaccabrighe, Salvatore si creò numerosi nemici e per molti anni menò la vita dell' ebreo errante. Una leggenda romantica, che servì poi di trama ad alcune novelle, narra che, una volta costretto a rifugiarsi tra i monti, fu catturato dai briganti; ma avendo fatto il ritratto del capo della banda, venne preso in amicizia da essi e passò allegramente alcuni mesi in loro compagnia.

Egli terminò tuttavia tranquilla la sua vita avventurosa all' età di cinquantanove anni, lasciando un figlio, erede della sua gloria e della sua fortuna e fu sepolto con onore nella Chiesa di S. Maria degli Angeli a Roma, ove un bel monumento, col suo busto, ne ricorda la memoria.

L' ingegno di Salvator Rosa, strano, focoso, pieno di brio e di capriccio, rassomigliò alla sua vita ed alla sua opera.

Egli, senza aver nessun grande *ideale* in arte, idealizzò lo stile tenebroso del Ribera e del Caravaggio, fu anche ritrattista, e lasciò di sè un curioso ritratto (1) che lo rappresenta seduto solitario in un bosco oscuro avente davanti a sè un satiro dalle gambe pelose e dai piedi caprini, forse per ricordare e significare, per bizzarra analogia, ch'egli oltre essere pittore fu anche poeta satirico; e infatti le sue satire sono tra le migliori che si conoscano della letteratura italiana.

Salvator Rosa fu il primo grande paesista e mise in voga la pittura del paesaggio e della marina. Egli ebbe numerosi imitatori che, come segue sempre nell'imitazione, esagerarono il suo stile ed i suoi difetti, senza però possedere il suo ingegno forte e strano.

---

(1) Galleria Pitti.

LI.

LUCA GIORDANO

(1632-1705).

« Il fulmine della pittura » — Attività prodigiosa di Luca — Copia dodici *volte le* stanze *e le* Loggie *di Raffaello! — Suo strano modo di cibarsi —* Luca fa presto! *— Sua maniera — Alla corte di Spagna — Una collana di perle — — Suoi affreschi a Firenze — A Monte Cassino — I suoi scolari — La decadenza della pittura a Napoli e in tutta l' Italia.*

LUCA GIORDANO

(1632-1705).

Autoritratto di Luca Giordano

Firenze - Galleria Uffizi.

Luca Giordano chiamato « il fulmine della pittura », per la sua rapidità di esecuzione ed esuberanza di fantasia, nacque a Napoli nel 1632, e, dopo aver studiato alcun tempo sotto il Ribera, recatosi a Roma, entrò alla scuola del celebre Pietro da Cortona.

Dotato dalla natura di un ingegno vivacissimo e di un' attività prodigiosa egli non si curò tanto di studiare con minuta precisione il disegno, quanto di sciogliere il suo pennello e farlo volare rapido sui muri o sulle tele per sbizzarrire la sua fantasia traboccante di creazioni sacre e profane.

Difatti, la sua operosità era sorprendente e la sua immaginazione rassomigliava ad una fonte perenne, che scaturisce sempre, senza mai esaurirsi.

Venuto a Roma in assai misere condizioni di fortuna, egli viveva col suo vecchio padre che vegliava su di lui e

lo spronava al lavoro, onde fargli guadagnare il pane per ambedue. Ma Luca, come un puledro di sangue fiero e generoso, avrebbe avuto maggior bisogno del freno che dello sprone; poichè egli tutto il giorno e gran parte della notte, lavorava senza tregua; e, per impratichirsi nel disegno, si mise a copiare e ricopiare le pitture di Raffaello nelle *Stanze* e le Loggie del Vaticano.

Mentre che il giovane pittore accudiva a quest'impresa colossale, si recava al Vaticano appena fatto giorno e vi si tratteneva insino al tramonto, e, per non perdere neppure un momento di tempo, si faceva portare da mangiare dal vecchio padre, piuttosto che tornare a casa.

Dice un biografo: « dovendo Luca rifocillarsi, non intermetteva il lavoro; ma apriva la bocca come avria fatto un merlo o un passerotto da nido; e il padre v'inseriva il cibo, pigolandogli all'orecchio sempre queste parole: « *Luca, fa presto! Luca, fa presto!* ».

È facile capire quanto questo curioso modo di mangiare facesse ridere i compagni del giovane artista, che lo chiamarono per scherzo, imitando la voce nasale del suo vecchio padre: *Luca, fa presto.....* soprannome che poi gli rimase!

Luca Giordano, da principio, non ebbe una maniera speciale, perchè imitò quella di tutti i grandi maestri, con tale perfezione che alcune sue copie delle loro opere si scambiano con gli originali; ma, col tempo, egli seppe crearsi uno stile proprio, ispirato per l'esuberanza del concetto al Tintoretto e per il colorito chiaro e gaio a Paolo Veronese.

La sua avidità di lucro lo faceva però lavorare con tanta furia, che, per mancanza di buona preparazione, molti suoi affreschi hanno sofferto danno e si sono sbiaditi.

Simile a Carlo Maratta ed ai fratelli Zuccari, pittori della decadenza, anche Luca fu un grande decoratore pittorico e il suo stile fu molto teatrale; egli ornò delle sue pitture, numerosi palazzi e chiese a Roma ed a Napoli, e dipinse alla Corte di Spagna. Mentre lavorava nell'Escuriale (palazzo reale a Madrid) il re .Carlo II, avendo espresso il de-

siderio di possedere un saggio dello stile del Bassano, Luca, per compiacere a sua Maestà, ne eseguì subito un quadro nella maniera di quel maestro, così perfettamente imitato che sembrava proprio fatto dal pennello stesso del Bassano.

Un'altra volta, la regina di Spagna, parlando al Giordano della moglie di lui, che era bellissima, si doleva di non poterla vedere ed ammirare. Allora Luca prese una tela ed in poche ore vi dipinse a memoria il ritratto della sua donna e lo presentò alla regina, ricevendone in ricambio per generosità sovrana, uno splendido vezzo di perle da regalarsi alla moglie al suo ritorno in Italia.

Con una tale facilità d'esecuzione, non sorprende che *Luca fa presto*, abbia lasciato innumerevoli dipinti a Madrid, a Roma, a Napoli, a Palermo ed a Firenze.

Le sue tele sono per lo più grandissime e teatrali; esse colpiscono il volgo che apprezza in arte la quantità più che la qualità.

Nell'affresco, invece, il genio del Giordano si rivela più poetico e più fine, come, per esempio, nel Palazzo Riccardi a Firenze, ove dipinse il soffitto della grande Sala degli specchi, ch' è ancora chiamata dal suo nome.

In questi affreschi di soggetto mitologico, vi è tra le numerose figure di Dei e di Dee, di Ninfe e di Amorini, un gruppo assai grazioso di un campagnuolo all'aratro che guida per i campi i suoi due bei bovi bianchi; e lo scorcio di quel gruppo è così bene inteso, che, da qualunque parte della sala si miri, sembra di vedere incamminarsi lenti e pacati quei buoi e quel bifolco.

Gli affreschi di Monte Cassino formano tuttavia il capolavoro di Luca Giordano.

In quell'antichissimo e storico eremo di San Benedetto, situato tra Napoli e Roma, in cima ad un solitario ed altissimo monte, si erge una splendida chiesa costruita sui disegni del Bramante, ed ornata di marmi preziosi, di mosaici rari e di intagli in legno di grande valore.

Una vasta terrazza pensile, che domina tutta la bellissima pianura, ed uno scalone colossale e principesco, dànno accesso a quella chiesa, la quale, come ricco cofano, racchiude tante ricchezze d'arte.

Il pavimento e le colonne di varii marmi, il coro intagliato in legno oscuro in modo mirabile da un artista cinquecentista, la vôlta a colori vivi e delicati, formano un insieme che incanta e stupisce!

Su quella vôlta (ove nel mezzo leggesi *L. Jordanus fecit 1677)* Luca gettò con la facile rapidità che gli era propria, le sue vaghe creazioni; egli vi dipinse la poetica storia del grande santo fondatore San Benedetto; vi rappresentò i miracoli operati dal Santo, ed i ritratti di venti Pontefici che furono di quel dotto ordine Benedettino.

Ed egli non solo dipinse la vôlta, ma anche i muri e le Cappelle; e tutti quegli affreschi ancora gai di colore, animati e briosi, sorridono con una freschezza immortale, come se fossero stati dipinti ieri, provando, forse meglio di qualunque altra sua opera, la verbosità pittorica di *Luca fa presto.*

Quest' infaticabile pittore napoletano lasciò molti scolari e seguaci, i quali volendo imitare la sapiente *furia* del maestro, ma non possedendo però il suo ingegno nè la sua facilità d' esecuzione, caddero nella più volgare mediocrità.

A tenere ancora viva la scintilla dell' arte in Napoli, rimase il celebre Francesco Solimene, il quale, alla sua volta, fu capo di una scuola di giovani pittori che popolarono Napoli e la Sicilia delle loro produzioni mediocri e manierate, prive d' ogni alto concetto. Poi, poco a poco a Napoli, come altrove in Italia, si spense la viva fiamma dell' arte pittorica che, nei secoli precedenti, aveva dato tanto fulgore di luce.

Nè ciò deve sorprendervi, poichè sempre dopo il crescendo — in musica, in arte e nella vita — segue il lento ma inevitabile decrescendo, per la forza stessa di quella legge naturale che rende impossibile l' immobilità, sia in natura sia in arte.

Difatti, tanto nel mondo del pensiero umano quanto nel regno fatato delle cose inanimate, il flusso e riflusso del grande oceano delle forze vitali è sempiterno nè mai si

ferma; poichè come ove non è luce regna l'oscurità, così là ove non è progredimento, si retrocede.

Nella pittura italiana (come abbiamo già veduto nel corso di queste conversazioni) dal Cimabue fino a Michelangelo, il progresso descrive la sua trionfale ed ardita linea ascendente, getta il suo ideale ponte d'oro, per raggiungere sotto a quel Titano le vette più sublimi dell'arte, che, fin allora, erano sembrate inaccessibili.

Quindi, come il sole che, prima di lentamente tramontare, sembra fermarsi ancora un momento sull'orizzonte per accarezzarlo coi suoi ultimi raggi splendenti, così pure la pittura italiana, sotto ai grandi maestri veneziani, mandò ancora sprazzi fulgidi e meravigliosi bagliori. Ma poi quella rosea luce ardente si fece sempre più pallida e finì coll'oscurarsi quasi del tutto nel crepuscolo del Settecento.

Però, nel secolo decimonono, col risorgimento politico d'Italia, si è pur veduto il risorgimento dell'arte pittorica; dall'Appiani all'Hayez, dall'Hayez all'Ussi, al Morelli, al Segantini, al Barabino, al vivente abruzzese Michetti e al grande affreschista Maccari, si è venuta riaffermando la vivacità del genio artistico degli Italiani in modo così esuberante e luminoso da far sperare in un nuovo glorioso Rinascimento. E l'accresciuto culto dell'arte che nelle scuole italiane s'è incominciato a diffondere, è pur grande promessa che una nuova ascensione è vicina, che una nuova Aurora, vaga annunziatrice di una luce più bella, stia per sorgere e sfolgorare.

FINE.